CUPRINSUL

ACTUALITATE

PREMIILE UNIUNII COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR PE ANUL 2011 3

CREAȚII

ROXANA SUSANU

Concertele pentru vioară de Dimitrie Cuclin 17

STUDII

NICOLAE BRÂNDUȘ

Logica lumilor posibile (X). Modele structurale 30

GEORGE BALINT

Câteva adăugiri teoretice în perspectiva sintaxei muzicale.....33

CONSTANTIN IONESCU-VOVU

Interpretul şi textul. Câteva notaţii.....50

MARIN MARIAN

Pekka Jalkanen sau „simfonismul scandinav de inspiraţie românească" 81

WORLD MUSIC

CEZAR BOGDAN ALEXANDRU GRIGORAŞ

Muzica Arabo-Andaluză (I) 90

ISTORIOGRAFIE

VIOREL COSMA

Muzicieni români în texte şi documente. Fondul Cella Delavrancea.....107

LAVINIA COMAN

Pianofortele, o creaţie a geniului italian, la două secole de la descoperire 118

LAURA PODOLEANU

Verdi şi Puccini sau teatrul muzical italian de la tradiţie la modernitate 123

VASILE VASILE

George Breazul la semicentenarul trecerii sale în eternitate 142

INTERFERENȚE

ELENA AGAPIA ROTĂRESCU

De la cuvânt la sunet şi de la sunet la cuvânt în romanul *Nopţi şi nelinişti* de Mihail Diaconescu.....183

FESTIVALURI

CARMEN CHELARU

Festivalul muzicii româneşti, după patruzeci de ani!.....188

https://biblioteca-digitala.ro

TABLE OF CONTENTS

IN THE NEWS

THE ANNUAL PRIZES OF THE COMPOSERS' SOCIETY 3

CREATIONS

ROXANA SUSANU

Dimitrie Cuclin's Violin Concertos 17

STUDIES

NICOLAE BRÂNDUŞ

The Logic of Possible Worlds (X). Structural models 30

GEORGE BALINT

Several theoretical additions in the perspective of the musical synthax. 33

CONSTANTIN IONESCU-VOVU

The performer and the text. Several notations. 50

MARIN MARIAN

Pekka Jalkanen or "the Romanian inspired Scandinavian symphonism" 81

WORLD MUSIC

CEZAR BOGDAN ALEXANDRU GRIGORAŞ

The Andalusian-Arabic music (I) 90

HISTORIOGRAPHY

VIOREL COSMA

Romanian musicians in texts and documents. The Cella Delavrancea collection. 107

LAVINIA COMAN

The Pianoforte, a creation of the Italian genius, two centuries after it's discovery. 118

LAURA PODOLEANU

Verdi and Puccini or the Italian musical drama from tradition to modern times 123

VASILE VASILE

George Breazul, fifty years since his death 142

INTERFERENCES

ELENA AGAPIA ROTĂRESCU

From word to sound and from sound to word in the novel *Nopţi şi nelinişti* by Mihail Diaconescu 183

FESTIVALS

CARMEN CHELARU

The Romanian music festival after 40 years! 188

https://biblioteca-digitala.ro

Actualitate

Premiile Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România pe anul 2011

MARELE PREMIU

Remus Georgescu

https://biblioteca-digitala.ro

SECŢIA DE MUZICĂ SIMFONICĂ, OPERĂ ŞI CAMERĂ
PREMIUL PENTRU LUCRĂRI SIMFONICE
Dan Dediu
Hyperkardia III – In memoriam Alfred Schnitke e Edisson Denisov pentru orchestră de cameră

https://biblioteca-digitala.ro

PREMIUL PENTRU LUCRĂRI ELECTRO-ACUSTICE

George Balint

Un singur copac şi atâtea păsări pentru 8 clarinete, recitator şi bandă

https://biblioteca-digitala.ro

PREMIUL PENTRU LUCRĂRI CAMERALE

Doina Rotaru
Centrifuga for ensemble MD 7 pentru flaut, clarinet, clarinet bas, trombon, percuție, pian, violă și violoncel
Vivarta pentru cvartet de coarde

https://biblioteca-digitala.ro

PREMIUL FILIALEI CLUJ

Şerban Marcu
Baletul *Orfeuridice*

https://biblioteca-digitala.ro

SECŢIA DE MUZICĂ CORALĂ

PREMIUL PENTRU MINIATURĂ CORALĂ

Hans Peter Türk
Das Hertz, motet pentru 2 coruri, text religios

https://biblioteca-digitala.ro

PREMIUL PENTRU LUCRARE CORALĂ AMPLĂ

Adrian Pop
Vocile nopţii, cor mixt,
versuri Alexandru Macedonski şi Alfred de Musset

https://biblioteca-digitala.ro

SUBSECŢIA DIDACTICĂ
PREMIUL PENTRU CREAŢIE DIDACTICĂ
Felicia Donceanu
În căutarea lui Clopoţel, poveste muzicală pentru cei mici

https://biblioteca-digitala.ro

SECŢIA DE MUZICĂ UŞOARĂ
PREMIUL PENTRU MUZICĂ UŞOARĂ
Marcel Dragomir *Ciao amore, come stai*, versuri Eugen Dumitru
(Trofeul Mamaia 2011)

https://biblioteca-digitala.ro

PREMIUL PENTRU JAZZ
Marius Popp
Efigii pe un capac de bere (In memoriam I.L.Caragiale)

https://biblioteca-digitala.ro

PREMIUL PENTRU MUZICĂ INSTRUMENTALĂ

Adrian Enescu
The 4Tune

https://biblioteca-digitala.ro

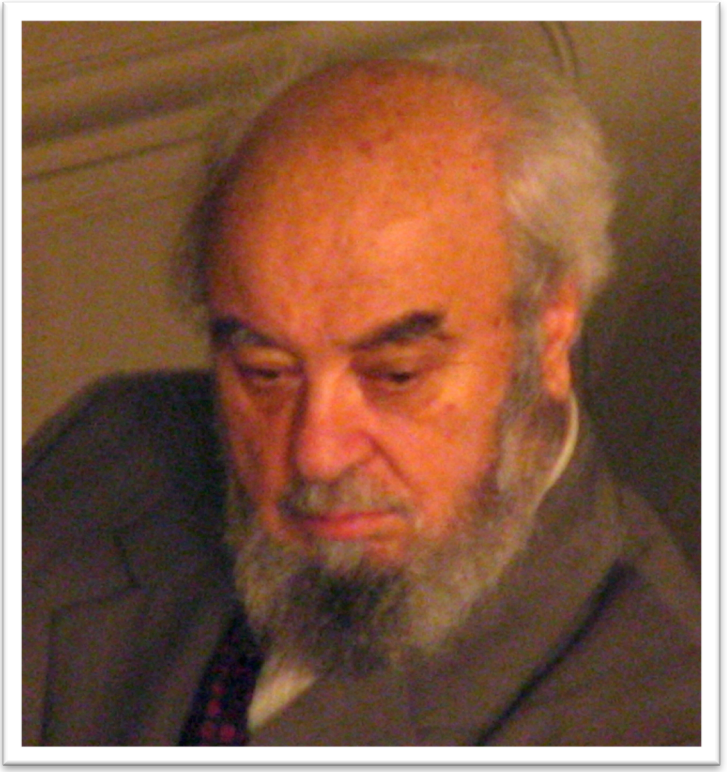
SECŢIA DE MUZICOLOGIE
PREMIUL PENTRU ISTORIOGRAFIE
Grigore Constantinescu
O istorie a muzicii în paşi de dans

https://biblioteca-digitala.ro

PREMIUL PENTRU SISTEMATICĂ

Sebastian Barbu Bucur

Mihalache Moldovlahul, Anastasimatar
(vol.II)



https://biblioteca-digitala.ro

PREMIUL PENTRU CRITICĂ MUZICALĂ
Anca Florea

Fotografii de Elena Crăescu și Mihai Cosma

https://biblioteca-digitala.ro

Creații

Concertele pentru vioară de Dimitrie Cuclin

Roxana SUSANU

„Sonata este exponenta dinamismului uman. Ea trebuie să urmeze toate pildele vieții. Concertul e numai o exhibiție. E *static* deci. O exhibiție de ce ?- a calităților tecnice și expresive ale executantului”.[1] Cititorul acestor rânduri ar crede că, pentru Cuclin, genul concertului nu îmbracă aspectul dramatic pe care compozitorul îl acordă simfoniilor ori sonatelor. Nimic mai fals.

În 1922 Cuclin începuse să scrie un concert pentru vioară și orchestră. Potrivit indexului realizat de Vasile Tomescu în timpul vieții compozitorului, ar fi vorba de *Concerul în la minor*, care va deveni mai târziu *Simfonia XV*. Metamorfoza ideii de concert, ca modalitate de etalare a virtuozității și expresivității interpretului, într-o formă care exprimă evoluția sistemului metafizic, de la stadiul inițial, prin experimentare, la unul comparabil, dar îmbogățit, se produce astfel :

- Concertul devine Simfonie concertantă
- Staticul se transformă în Dinamic
- Forma de sonată capătă, prin contopirea cu Allegro-ul de concert în concepția culiniană, un aspect aparte. Sonata reflectă evoluția Ideii care experimentează universul substanțial al sunetului. Episodul central al Allegro-ului de concert înlocuiește dezvoltarea (tranzitorie prin definiție) cu o secțiune expozitivă (e drept, precedată și urmată de tranziții), creând alt palier în cadrul formei. Ca și când imensa

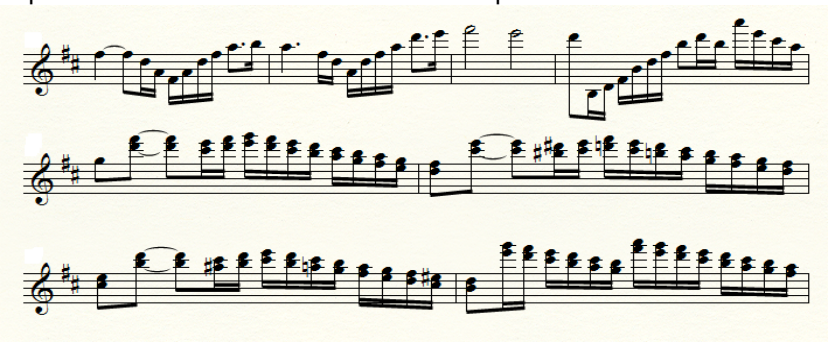
[1] Dimitrie Cuclin, *Tratat de estetică muzicală*, (Bucureşti: tip. Oltenia, 1934), 335

https://biblioteca-digitala.ro

punte care leaga Expoziția de Repriză, un adevărat câmp de înfruntare între teme, ar cunoaște o insolită oază de repaos.

Să urmărim, însă, evoluția concertului de vioară în gândirea componistică a lui Cuclin.

Cuclin compune primul concert pentru vioară la 18 ani, în cel dintâi an de studii la Conservatorul din București (1903), așa cum reiese din indexul realizat de muzicologul Vasile Tomescu în monografia dedicată compozitorului: *Drumul creator al lui Dimitrie Cuclin*[1]. Este un concert pentru vioară și pian, orchestrația fiindu-i încă necunoscută.

În colecțiile Cabinetului de muzică al Bibliotecii Academiei Române se află un manuscris în cerneală rădăcinie, nedatat, (care conține partitura pentru vioară și pian și știma), al cărui titlu apare doar pe prima pagină a știmei pentru vioară: *Concerto I*. Este concertul pentru vioară și pian în Re major menționat în indexul amintit. Stângăciile începutului își pun amprenta, desigur, dar impetuozitatea tematică este o marcă temperamentală.

Forma e ambiguă, virtuozitatea constructivă, pe care o va deprinde la Schola Cantorum și pe care și-o va cultiva constant în creație, cu greu ar putea fi intuită și anticipată în alcătuirea încă neîndemânatică: o expoziție de sonată de concert, urmată de o tranziție (marcată de schimbarea tempo-ului, Presto) spre subdominanta minoră, sol minor, tonalitate în care se desfășoară o secțiune lentă (Adagio) ce face trecerea spre finalul concertului, „Rondo”.

[1] Vasile Tomescu, *Drumul creator al lui Dimitrie Cuclin*, (Bucureşti: Editura muzicală, 1956), 170-182

https://biblioteca-digitala.ro

Secțiunile piesei sugerează, prin schimbarea de tempo, părțile unui concert, dar acestea nu au o formă clară, bine cristalizată. Scopul esențial al concertului este de a pune în valoare virtuozitatea violonistică prin abundența de duble și triple coarde. Temele sunt simple, abuzând aproape de armonia elementară a funcțiunilor principale și procedeul figurării acordurilor. Derivarea motivică și variația sunt abia intuite, ele vor deveni procedee favorite după studiile la Schola Cantorum. Nici Rondo-ul final nu are o structură clară, pare o combinație de rondo și lied tripartit complex. Planul tonal al cupletului median evoluează în zona dominantei și a dominantei dominantei (La, fa#, Mi), în timp ce refrenul în Re major alternează cu cuplete în tonalitatea relativă, si minor.

În ansamblu, planul tonal al concertului anticipează ceea ce Cuclin va considera definitoriu pentru planul general al formei de sonată: o expunere a temelor (principală și secundară) în raporturile tonale cunoscute, clasice, o modulație în zona Subdominantei, urmată de o alta către Dominanta Dominantei, pentru a reveni, în repriză, la tonalitatea inițială. Ceea ce este aici doar intuit, va fi argumentat și explicitat ulterior din perspectivă metafizică.

Lanțurile de fraze sunt preferate perioadelor de tip clasic sau romantic. Armonia este încă simplă, previzibilă, aproape convențională, exploatând mai ales relația tonică–dominantă și acordurile micșorate cu septimă mică ori micșorată. Interesul pentru originalitatea formei (cu toată stângăcia ei), care contopește elemente ale formei de sonată cu cea de rondo și cea de lied, dă particularitate piesei, marcată de o anumită asprime, trăsătură muzicală ce va fi observată și de Brăiloiu în cronica la *Scherzo*-ul ce i-a adus lui Cuclin premiul Enescu.[1]

În același index este trecut un concert pentu vioară și orchestră în la minor, compus în intervalul anilor 1918-1922, despre care se menționează, probabil la indicația lui Dimitrie Cuclin, „cu acompaniamente [s.n.] de pian și orchestră, realizate mai târziu".

Pluralul folosit, „acompaniamente", sugerează ideea că, inițial a fost concepută numai partitura viorii.

În colecțiile cabinetului de muzică al Bibliotecii Academiei Române se află, însă, manuscrisul nedatat al unui concert în mi minor, intitulat „2ème Concerto pour Violon et Orchestre", ce conține doar monodia cu indicații de tutti sau solo. Concertul nu este terminat,

[1] Constantin Brăiloiu, *Le Scherzo de M. Cuclin,* în : *La Politique,* V, no.947, jeudi 26 février (11 mars) 1915, 3

https://biblioteca-digitala.ro

cuprinzând partea I (Allegro) și șapte măsuri din partea a II-a (Andante).

Presupunem că anul compunerii este 1922, întrucât, în studiul *Despre cântecul popular românesc*, publicat în *Muzică și poezie*, în martie 1937, Cuclin relatează despre o cercetare folclorică întreprinsă în zona Gorjului în 1922, în urma căreia a „așternut pe hârtie ultima sută de pagini a operei *Agamemnon* și partea principală a concertului pentru vioară și orchestră" (nicio referință la tonalitate).

Comparația cu concertul în la minor nu relevă asemănări, este vorba de un alt concert pentru vioară, pe care Cuclin l-a abandonat probabil, sau de care va fi uitat poate.

Forma părții întâi este caracteristică pentru forma de concert preconizată de Cuclin și descrisă ulterior în *Estetică* și în *Tratatul de forme muzicale*: o temă, apoi un „trait de concerto" dedus din această temă, o temă secundară, un episod și repriza prescurtată a ceea ce a fost expus inițial.

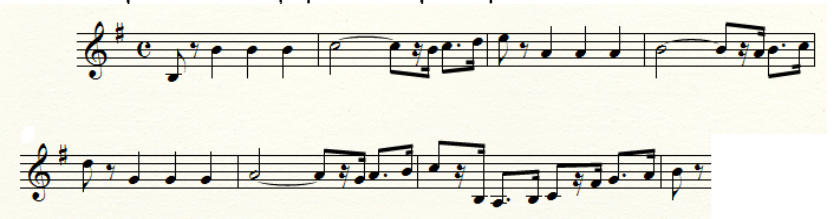
*„Prin urmare, o idee de Concerto are a fi completă nu în sensul unui caracter contrastant viu, dar în sensul realizării celor două calități fundamentale ale executantului [tehnice și expresive-*n.n.*]. Toate ideile de Concerto deci sunt la fel. Ele conțin, mai întâi, o melodie, și apoi un nu rare ori imens „trait de concerto". „Trait de concerto"-ul primei idei devine un „ponte" modulant către tonul ideii a doua. Ideea de Concerto deci e lipsită de caracterul dramatic-simfonic propriu Sonatei (imensele „cadențe" de debut din concertele de vioară, de pildă, ale unor Beethoven, Paganini, Brahms, și enormul recitativ al celui de al doilea „solo" al Concerto-ului în Re al lui Paganini, fiind de un dramatism cu totul exterior). În consecință, dezvoltarea nu-i necesară în Concerto. Mijlocul lui (al doilea „solo") este pur și simplu o a treia idee (episodică), în care „trait"-ul de Concerto e transformat în element modulator către tonul principal. După aceasta, reexpoziția, mai exact al treilea „solo", nefiind o necesitate a vieții ideilor, poate fi foarte liberă, nu rare ori cu eliminarea primei idei, în orice caz însă variind de la operă la operă, după particularitățile pe care aceasta le oferă în celelalte părți ale ei sau pe care... simpla imaginație a autorului le oferă operei lui.*"[1]

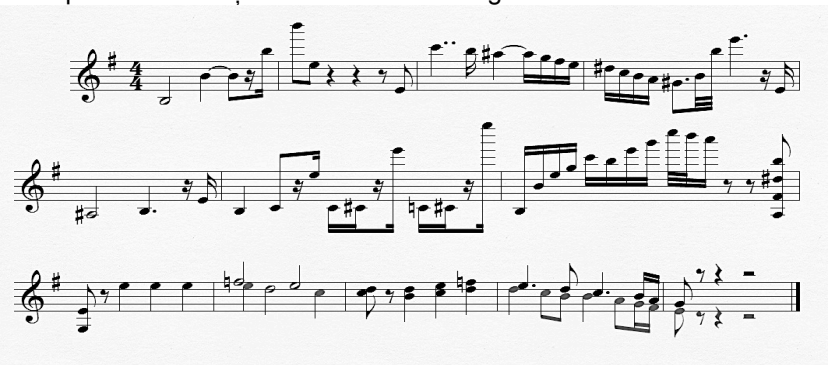
Temele sunt expuse întâi de orchestră, apoi de solist. Dubla lor expunere face ca planul tonal să mențină tonica Mi (tema I e expusă de tutti în eolian pe mi, tema secundă –expusă tot de orchestră în

[1] Dimitrie Cuclin, *Tratat de estetică muzicală*, (Bucureşti: tip. Oltenia, 1934), 335

https://biblioteca-digitala.ro

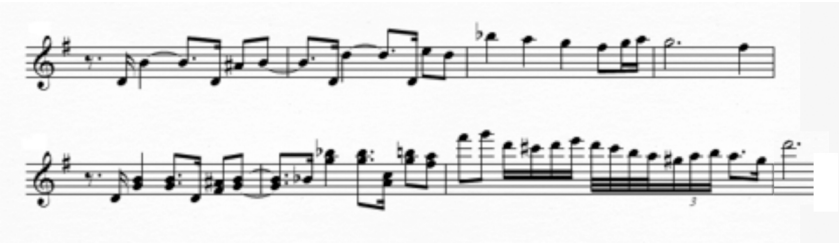
ionic pe Mi cu treapta a doua urcată și cu treapta a patra mobilă, tema principală re-expusă de vioară în frigian pe mi) înainte de clasica modulație la relativa majoră (aici- un ionian pe Sol cu treapta a VI-a mobilă, în funcție de rolul de sensibilă ascendentă sau descendentă pe care îl joacă) în tema secundară expusă la vioară.

Scurtă și dramatică, tema I debutează cu o secundă mică, si-do, ceea ce-i imprimă o caracteristică modală, frigică, impresia tonală fiind consolidată abia în secvențele ulterioare, descendente. Dramatismul acestei secunde frigice este accentuat de ritmul anacruzic și de insistența pe aceeași treaptă.

Pasajele în arpegii ce figurează acorduri alterate fac trecerea către tema secundară; expusă în omonima majoră, tema are o nuanță modală, sexta eolică alternând cu cea majoră. Sincopele asimetrice deplasează constant accentele, transformând ritmul punctat într-unul anacruzic.

Vioara principală (notată în partitură: „Solo") introduce, la măsura 45, o temă care va reapărea în repriză, asociată cu tema principală. Profilul melodic, definit de salturi mari (duodecimă, terțiadecimă, cvintadecimă) asociat unui ritm întrerupt de pauze, dă un aspect de cadență solistică acestui fragment.

Tema principală reexpusă de vioara solistă în mi minor nu mai are structura secvențială originară, dar păstrează caracteristica frigică

https://biblioteca-digitala.ro

din primul motiv, reluat variat, ca pe un element de culoare modală, ce aduce dramatism (vezi măsurile 8-9 din exemplul anterior).

Tema secundară, expusă de vioară de la măsura 74 în relativa majoră, păstrează sexta eolică drept caracteristică modală ce alternează cu sexta majoră. Dublele coarde specifice scriiturii violonistice dau o notă de virtuozitate temei.

În locul dezvoltării, Cuclin, consecvent ideilor expuse ulterior în *Tratatul de estetică muzicală*, plasează o secțiune mediană, cu structură ternară simetrică și cu un material tematic propriu, înrudit, însă, la nivel micro-structural, cu cel anterior, ritmul punctat, rămânând o constantă. Evoluția tonală se produce în zona dominantelor: DD (fa# minor) și D (si minor), potrivit interpretărilor muzicologiei moderne. Ulterior, când va gândi propriul său sistem muzical, Cuclin va considera zona ca aparținând subdominantelor modului invers (SD expansivă și Neutrul expansiv), această incursiune în sfera tonalităților Subdominantei fiind caracteristică dezvoltării sonatei. Amintim că funcțiunile au aceleași denumiri și în moduri, care, după Cuclin, reprezintă „sistemul diatonic în succesiune deformată".

Repriza debutează cu solo-ul viorii care expune întâi secțiunea cu aspect cadențial din tema principală, apoi cea prezentată la începutul părții de tutti, precum și tema secundară. O cadență marcată în partitură (Solo) precedă coda care încheie Allegro-ul de concert.

Concepția lui Cuclin asupra ethosului diferit al temei secunde în raport cu cel al primeia, idee pe care o va detalia atât în *Tratatul de forme muzicale*, cât și în *Estetică,*este deja evidentă în această partitură. Și aici, Cuclin evită perioadele cu o construcție anume (paralelă, secvențială), dar intenția variațională face ca lanțurile de fraze să derive firesc, din nuclee tematice înrudite, ceea ce creează o coeziune a discursului sonor. Fluxul melodic ce pare să „țâșnească" din inspirație, oarecum rapsodic, este, însă, riguros controlat în plan logic.

https://biblioteca-digitala.ro

Expoziția	Tema I	vioara	la minor	1-16
	punte	vioara+orchestra		17-20
				21-33
		vioara	Do-do	34-43
	Tema II_1	vioara	Do major	44-48
	Tema II_2- frază dezvoltătoare	vioara		49-85
	Tema II_3	vioara		86-102
Dezvoltarea	tema Tutti-ului	orchestră	la-mi-do-Reb	103-131
	Tema I	vioara	do# minor	132-147
	Tema I	vioara	Si major	148-163
	Tema I	vioara	Fa # major-La b	164-178
	din T II+T_1 var. rit.	vioara (T_1) +orchestra (T II)	Mi b- mi b	179-206
	Tema III+motiv din T II	vioara + orchestra	Si b frigian	207-222
	tema Tutti-ului	orchestră		223-254
	din T II_2	vioara	mi minor	255-270
	Tema I	vioara	Fa# major	271-278
	Tema I	vioara	Fa# major	271-278
	din T I var.	orchestra	fa minor	283-288
	din T II var. + T I var.	vioara + orchestra		289-298
Repriza	Tema I	orchestra	la minor	298-302
	tema Tutti-ului din Dezvoltare+ secv.	orchestra	Si b lidian	303-326
	Tema II_1	vioara	La major	360-380
	Tema II_2	vioara		381-399
	Tema II_3	vioara		400-437
Coda	din T II_2		la- si b minor	438-446
	Tema I	vioara	la	447-497

Concertul pentru vioară și orchestră în la minor nu are număr. Manuscrisul original al partiturii generale, aflat în colecțiile aceluiași cabinet, M.R.9062, este datat 1 ianuarie 1929, cu mențiunea „Ended 1st of January 1929 As a New Year's Gift to my Wife." În colecțiile cabinetului de muzică al BAR, la cota MR 9023, există și o reducție pentru vioară și pian, *Concerto pour Violon et Orchestre*, cu mențiunea *„Joué par* [nume răzuit, nu se poate citi nimic – n.n.] *10 Jan. 1939".* Din monografia *Drumul creator al lui Dimitrie Cuclin*, Vasile Tomescu aflăm, însă, numele interpretului, Constantin Bobescu, precum și menționarea :„A fost executat cu concursul Orchestrei Radio dirijată de autor, în 1935 și în 1939"[1]. Pe fila de titlu a partiturii generale, Cuclin a scris, probabil ulterior: *Concerto pour Violon et Orchestre (Simfonia XV)*. Partitura conține, ca și multe altele, însemnări de dirijor cu creion colorat. Concertul are o unică parte, Moderato.

Potrivit datării din *Repertoriul general al creației muzicale românești* de Mihai Popescu și catalogului publicat de Viorel Cosma

[1] Vasile Tomescu, *Drumul creator al lui Dimitrie Cuclin,* (București: Editura muzicală, 1956), 129, notă de subsol

https://biblioteca-digitala.ro

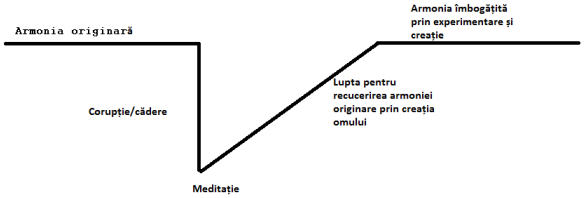
în lexiconul *Muzicieni români*, Cuclin a transformat concertul în Simfonia XV în 1954.

Ce l-a determinat pe Cuclin să reconsidere concertul? După ciclul primelor paisprezece simfonii, descris de el însuși în *Mes symphonies*, compozitorul inserează această simfonie concertantă, scriind apoi încă patru lucrări din același gen, printre care Simfonia nr. 17, închinată memoriei lui Bach, ca o revalorizare a formelor preclasice pe care le cultivase în suite. O explicație posibilă ar fi planul tonal al concertului regândit din perspectiva interpretării metafizice.

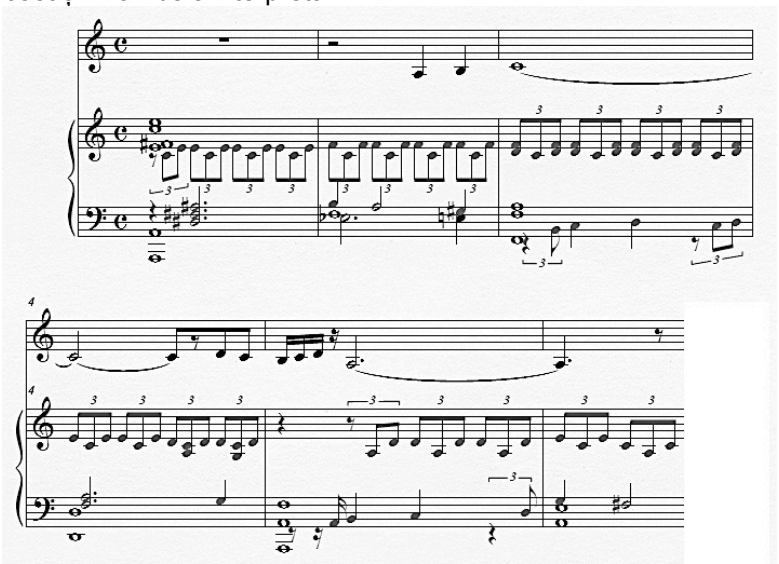
În 1929, Cuclin cristalizase probabil propriul său sistem, sistemul funcțional muzical. Epitoma esteticii muzicale, urma să fie tipărită în engleză cu o prefață de Vincent d'Indy, dar moartea maestrului, survenită în 1931, a împiedicat realizarea acestui proiect. Este posibil ca în 1954, după experiența Canalului, să fi meditat și asupra concepției personale a semnificației metafizice a formei de sonată. În locul unui descensio abrupt care să impună un ascensio cât mai intempestiv spre punctul inițial, armonia originară a sistemului, e posibil ca Cuclin să fi întrevăzut o altă cale muzicală de atingere a acesteia, mai puțin dramatică. Acel „trait de concerto" despre care vorbea în „Estetică" devine o modalitate de a tranzita întâi zona subdominantei, în accepția pe care o dă funcțiunilor modului invers, deci o mișcare „în oglindă" față de cea propriu-zis descendentă, apoi cea a dominantelor depărtate (funcțiunile secundare). Grafic, mișcarea tonal-funcțională ar putea fi reprodusă astfel, ea reprezentând o încercare de cucerire a unui plan superior care anticipează căderea (descensio) și un nou ascensio.

Față de planul originar al sonatei, (descris în imaginea de mai jos) designul anterior reprezintă o noutate și ar putea reflecta o mutație în gândirea lui Cuclin:

https://biblioteca-digitala.ro



Analiza comparată a creațiilor de proporții din perioada 1955-1978 va releva veridicitatea acestei ipotezei.

Tema principală a concertului, acel „trait de concerto”, nu mai este precedată de o melodie introductivă, asociată și înrudită în plan motivic, așa cum am văzut în construcția concertului în mi minor. În schimb, ea devine „motorul” dezvoltării, prin „aventurile tonale” pe care le experimentează. Este o temă derivată dintr-un motiv desfășurat într-un cadru tetracordal, el însuși arcuit într-o mișcare melodică ascendent-descendentă. În interpretarea funcțională, potrivit gândirii lui Cuclin, mișcarea este întâi în sensul dominantei, între ceea ce Cuclin numește Tonica modului minor și Dominanta (în sens invers – interpretată în muzicologia tradițională drept subdominantă), apoi în sensul subdominantei, direcția depresivă/expansivă rămânând aceeași în ambele interpretări.

FUNCȚIUNI : I (la) IV(re) I (la)
CUCLIN : Tonica Dominanta Tonica

https://biblioteca-digitala.ro

Concertul debutează cu o suprapunere de acorduri. Cel propriu-zis, un acord micșorat cu septimă mică în răsturnarea I (la-mi-fa#-do) este considerat de Cuclin ca având drept originator[1] sunetul Mi[2], el însuși o tonică pentru subdominanta mi (expansivă, în sistemul lui Cuclin) echivalentă cu dominanta, în armonia tradițională. Fa# devine o sensibilă pentru terța acestui acord care ar trebui să urmeze (mi-sol-si). Pe pedala de La, Cuclin suprapune un alt acord major, re#-fa#-la#, care ar constitui o triplă apogiatură pentru acordul mi-sol-si. Cuclin alege altă rezolvare:enarmonizând, grafic, transformă sunetul re#, sensibilă expansivă pentru mi, într-o sensibilă depresivă, exprimată printr-un semiton cromatic mib-mi♮. Același procedeu este aplicat în mersul semitonal fa#-fa♮ și la#-la♮, în care cromatismul este tratat ca sensibilă[3]

La nivelul mișcării funcționale de la un element la altul, distanța parcursă între sunetele semitonului cromatic este de 7 cvinte. Tonal, din perspectiva armoniei tradiționale, în măsura a treia ne aflăm pe subdominantă, dar aceasta este dominanta, în modul invers sau în modul minor în concepția lui Cuclin. Așadar, conform interpretărilor funcționale date de Cuclin, un scurt ascensio către subdominanta expansivă, apoi o cădere pe dominanta (depresivă). Acest tip de mișcare funcțională este caracteristic armoniei lui Cuclin, iar sonoritatea ei devine o stilemă.

Grupul tematic secundar, în Do major, are structura descrisă de Cuclin în *Tratatul de forme muzicale*: prima temă este lirică, cea de-a doua precipitată, a treia concluzionând:

„***Ideea II**, în contrast cu prima idee, este lungă, nu de forţă, ci de sensibilitate, nu numai dintr'o singură frază, ci din trei: una meditativă, sentimentală; a doua, violentă, agogică; şi a treia, cu un pronunţat caracter concluziv, de concluzie a ideei ca şi a întregii expoziţii; toate, deci, în contrast una faţă de alta. Nu rare ori se observă fenomenul **penetraţiei primei idei în a doua**, ceea ce dă mai multă unitate şi consistenţă operei. Prin surpriză, fraza treia, concluzivă, poate **fugi de încheiere**, înlănţuindu-se, prin mijlocul*

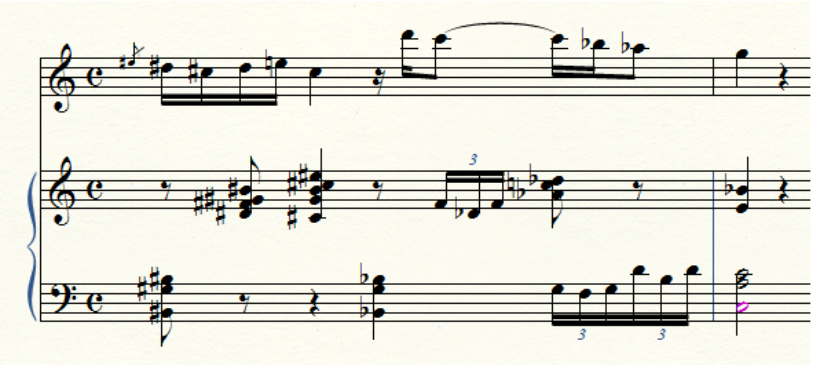
[1] În sistemul funcțional, cvinta acordului minor, deci invers, este numită originator, ea corespunzând cu armonicul 1 în sens descendent. În ordinea descendentă a cvintelor , acordul ***fa-la bemol-do*** este dispus: ***do-fa-(si bemol-mi bemol) –la bemol***, în care do = originator, fa= fundamentala, la bemol = terța, elementul cu cea mai mare tendință de sensibilitate din acord

[2] Cf. Dimitrie Cuclin, *Tratat de estetică*, 164

[3] Dimitrie Cuclin, *Tratat de estetică*, 63

https://biblioteca-digitala.ro

cadenţelor ori inflexiunilor imperfecte, întrerupte, evitate, – cu partea doua a formei sonată, dezvoltarea propriu-zisă"[1].

Dezvoltarea debutează cu o secțiune de instabilitate tonală care precede tema episodică, teoretizată de Cuclin în *Estetică*, expusă la început în la minor. Ceea ce urmează este un marș, în cvinte, ascendent/descendent, pe care îl parcurge tema principală, reluată în diverse tonalități. Punctul de „ruptură" îl constituie modulația enarmonică: Do# major – Lab major din măsura 71, care marchează o coborâre bruscă de 11 cvinte.

În concepția lui Cuclin, ceea ce urmează nu este doar o „luptă de recucerire a tonului principal"[2]. Mișcarea ascensională este asociată cu creația umană, ca răspuns la gestul creator inițial, și cu aspirația spre armonia originară pierdută, care, odată recâștigată, va spori în frumusețe prin experiența reînălțării după cădere.

Repriza aduce și ea surprize tonale: tema principală în La minor este urmată de tema episodică, expusă în tonalitatea sextei napolitane, Si bemol major, puntea conducând către Mi bemol major, tonalitatea primei teme a grupului secundar. A doua temă a aceluiași grup este prezentată în La major; așadar, un salt ascendent de 6 cvinte, care precedă o mică dezvoltare finală, ce readuce tonalitatea inițială, la minor.

[1]Dimitrie Cuclin, *Tratat de forme muzicale*, (București:tip. Bucovina,1934), 48-49
[2] Dimitrie Cuclin, *Tratat de estetică*, 187

https://biblioteca-digitala.ro

Expoziția	Tema I	vioara	la minor	1-16
	punte	vioara+orchestra		17-20
				21-33
		vioara	Do-do	34-43
	Tema II_1	vioara	Do major	44-48
	Tema II_2- frază dezvoltătoare	vioara		49-85
	Tema II_3	vioara		86-102
Dezvoltarea	tema Tutti-ului	orchestră	la-mi-do-Reb	103-131
	Tema I	vioara	do# minor	132-147
	Tema I	vioara	Si major	148-163
	Tema I	vioara	Fa # major-La b	164-178
	din T II+T_1 var. rit.	vioara (T_1) +orchestra (T II)	Mi b- mi b	179-206
	Tema III+motiv din T II	vioara + orchestra	Si b frigian	207-222
	tema Tutti-ului	orchestră		223-254
	din T II_2	vioara	mi minor	255-270
	Tema I	vioara	Fa# major	271-278
	Tema I	vioara	Fa# major	271-278
	din T I var.	orchestra	fa minor	283-288
	din T II var. + T I var.	vioara + orchestra		289-298
Repriza	Tema I	orchestra	la minor	298-302
	tema Tutti-ului din Dezvoltare+ secv.	orchestra	Si b lidian	303-326
	Tema II_1	vioara	La major	360-380
	Tema II_2	vioara		381-399
	Tema II_3	vioara		400-437
Coda	din T II_2		la- si b minor	438-446
	Tema I	vioara	la	447-497

În scrierile sale, Cuclin compară planul dramatic general al simfoniei (gândită în 4 părți) cu lupta și unitatea contrariilor. Acțiunea (partea I) și reacțiunea (partea a II-a) sunt urmate de meditație (partea a III-a) și triumf (partea a IV-a). În această simfonie concertantă, înfruntările capătă un aspect mai puțin tensionat, dar nu lipsit de dramatism. Ca și în concetul pentru pian și orchestră, solistului îi revine rolul de narator al acestor confruntări, dar și de reconciliator. *Simfonia a XV-a* aduce noutate și frumusețe în spiritul enunțat în *Estetică*:

„Frumusețea veche este permanentă în mlădierea, forța ei și inepuizabila ei facultate a-tot-creativă; frumusețea nouă, una din infinitele eflorescențe posibile ale celei vechi, nu poate fi decât accidentală. În arta adevărată, care este privilegiul exclusiv al unui geniu al cerurilor, nu al unui geniu al lumii, o nouă frumusețe este întotdeauna cerută de o necesitate similară. Altmintrelea, nu mai e frumusețe. Și el nu ar aduce o frumusețe nouă în necesitatea unei frumuseți vechi. Căci orice invenție este deplin compromisă când e uzată – abuzată – necugetat."[1]

[1] Dimitrie Cuclin, *Tratat de estetică*, p 92-93

https://biblioteca-digitala.ro

Cele trei concerte pentru vioară ilustrează evoluția reflecției cucliniene asupra acestui gen: de la etalarea virtuozității și expresivității solistului la cea de imagine a dinamismului uman (caracteristic concepției compozitorului asupra sonatei), interpretat ca o mișcare funcțională de desprindere, apoi de reatașare, ca o sensibilă față de tonica sistemului originar – un răspuns, prin creație, la gestul creator al lumii.

https://biblioteca-digitala.ro

Studii

Logica Lumilor Posibile X
– modele structurale –

Nicolae BRÂNDUȘ

Motto

Filosoful chinez Chuang Tzi a scris încă în floarea vârstei o carte cu 100 000 de cuvinte, din care 90% erau citate. Asemenea cărți nu mai pot fi scrise la noi deoarece ne lipsește înțelepciunea. Ideile se creează numai în laboratorul propriu (...) Ca atare, nu există nicio idee ce ar putea fi preluată și nicio formulare a unei idei ce ar putea fi citată (...) Cât de puțin le trebuie tuturor acestora pentru activitatea lor: un condei și puțină hârtie (...) Și [își] construiesc colibele fără niciun ajutor, numai cu materialul sărac pe care un singur om îl poate căra în brațe (...)

Bertold Brecht[1]

Pornind de la cele menționate în *Logica Lumilor Posibile I-IX*, ne vom apleca asupra unor criterii necesare și suficiente de constituire a *enunțului muzical*. Vom repune în atenție problema primatului arhetipic, revenind asupra problemei interiorității gestului artistic.

Din cele discutate reiese că principalul atribut al unui enunț muzical este nivelul de gramaticalitate care-l distinge de orice altceva, și anume primatul arhetipic al formării discursului. Avem de a face cu o bidimensionalitate activă, menită a-i asigura coerența internă. Tot ceea ce ține de logica formării unui discurs, cu apelul la toate

[1] Bertold Brecht, *Povestiri din calendar* – E.L.U., București, 1967, p. 135

https://biblioteca-digitala.ro

capacitățile organizator-funcționale ale protagoniștilor implicați în acest proces de comunicare privește inserția în timp, deliberată, a principiilor de constituire a unui *univers de limbaj*. Cam la asta ne referim când punem problema Lumilor Posibile.

Ne rămâne să vedem *cum* ar putea arăta o aplicație sau alta a unor anumite Logici într-un context anume dat al jocului, altfel față de performanța muzicală de tip tradițional.

Este evident că fiecare actant va participa la acest joc în mod similar, prin propuneri (gest) concrete. Prin *ce* și *cum* acestea se instituie ca fenomene de *limbaj* și cum ar putea arăta, ca bidimensionalitate activă (altfel zis, o „muzică cu doi pași"), acesta ar fi, de fapt, subiectul nostru. Adică o comunicare în care fiecare gest artistic articulat să dea seamă de o structură profundă integral asumată. Este vorba despre un anume *limbaj* (comportament interpretativ) urmând a fi învățat și practicat metodic spre a accede la *această* Lume a comunicării muzicale. Adoptăm în integralitate, deci, ipoteza gramaticilor generative în sensul lui Chomsky.

O anume logică a formării operei muzicale se afirmă și funcționează doar în condiții necesare și suficiente de abordare în *structură* și *lectură*[1]. Aceasta va duce spre o ocultare *conștientă* a nivelului paradigmatic generator și spre coerența implicită (implicată) a enunțului sintagmatic, încărcat de *sens* (interioritate), astfel dobândite prin uz. Gestul interpretativ apare simplu, total, în întreaga sa încărcătură culturală.

Ce putem deocamdată afirma despre *modelul structural* al invenției în timp performativ?

După cum îi spune și numele, acesta este un corolar al principiilor formative puse în joc prin decizie, să-i zicem, componistică. Adică, rolul și funcția fiecărui actant într-un joc definit logic. Definit în *macrostructură* (formă închisă sau deschisă) și în *microstructură*. Aici ne vom pune mai ales problema modelelor structurale și a invenției individuale personalizate. Altfel zis, a căutării *cuvântului* și mai ales, a *cântării* ubicue în orice formă de limbaj generat[2].

Chestiunea nu este simplă, nici măcar în „simplicitatea" unei scriituri de tip tradițional, care notează sintetic cam tot ce se poate nota în vederea predeterminării unui gest muzical (sonor, de obicei). Este o notație simbolică ce urmărește (a urmărit în multe secole de practică muzicală) o relație (cât mai) biunivocă în clase-gest între

[1] Vezi Nicolae Brânduș, *Interferențe* – Ed. Muzicală, București, 1984, pp. 75-82 și 126-134.
[2] Op. cit. pp. 10-13.

https://biblioteca-digitala.ro

semn și corespondentul performativ al acestuia, cu toate implicațiile de *necesitate* și *libertate* (discutate și cu alte prilejuri, referitor la *Muzica Naturală* și *Timp densitate 1 – n*.[1]

Dar când vom face apel la *mentalitatea* (interioritatea) unei formări a discursului muzical, nemaifiind direct relaționată vizual de un anume simbol grafic, atunci capacitatea creatoare (creativă) a interpretului urmează a se aplica altfel în configurarea *operei muzicale*. Interpretul va lucra direct asupra altor resorturi generative ale limbajului muzical articulat, fiind vorba despre un „antrenament" metodic ce urmează a se desăvârși în etape, în sensul stilizării superioare a gestualității performative. Se tinde, ca atare, spre formarea unor habitudini urmând a deveni „instinctive" (precum și în lectura tradițională) și a fi aplicate în activitatea muzicală a interpreților, care își vor constitui astfel mesajul, concentrându-se asupra sensului estetic al *gestului* artistic. În esență se pune problema activării controlate, coerente, a unor resorturi generative de ordin *mental*, care să valideze structural acțiunea performativă; altfel zis, prin transgresarea unei notații simbolice (semiografie) a textului muzical, din concret (vizual) în virtual (*minte*). Evident, este vorba despre un alt tip de însușire și stăpânire a acestei gramatici și o altă solicitare a interpretului în performanța sa muzicală (*invenție*).

În vederea definirii unor modele structurale generative ale enunțurilor muzicale se pot afirma, în mod deschis, *n* opțiuni (componistice). Trecem în acest fel într-un domeniu, să-i zicem, oarecum anecdotic, esențialmente liber al constituirii acestora. Esențial este ca prin aceste modele să se definească *explicit* o ordine a fi asumată, studiată și aplicată coerent în desfășurarea „jocului" muzical. Joc, în sensul cel mai cultural al termenului[2]. Și aici universul ludic este total deschis: o eventuală intenție de validare axiologică a unui joc față de altul, fiecare legat de o semiografie sau alta a *lecturii* (în *invenție*) ar putea constitui un subiect interesant de cercetare. Dar suntem departe încă chiar și de preliminariile unui astfel de demers...

Intenționăm ca în intervențiile nostre ulterioare să propunem câteva modele structurale urmând a se aplica în prestația actanților. Vom încerca a depăși stadiul anecdotic – să-i zicem, grafic – al formării unor anume etape de lucru spre a accede la cel funcțional al *Logicii* aplicate în discurs (invenție).

---

[1] Op. cit. pp. 20-28.

[2] Vezi Johan Huizinga, *Homo Ludens* – Ed. Humanitas, București, 1998, pp. 99-140 și 247-268.

https://biblioteca-digitala.ro

Câteva adăugiri teoretice în perspectiva sintaxei muzicale

George BALINT

În general, socotim sintaxa muzicală ca mod de aprehendare a relaţiilor temporale între obiecte sonore reprezentate geometric. Într-un articol publicat în 1980[1] Ştefan Niculescu defineşte şi totodată clasifică tipologia sintaxei muzicale în 4 categorii: *monodie*, *omofonie*, *polifonie*, *eterofonie*. Ele sunt configurabile în raport cu două aspecte/principii fundamentale de expunere temporală - *succesivitatea* şi *simultaneitatea* – cărora li se adaugă relaţiile cele mai generale între obiecte: *repetarea* şi *schimbarea*. Socotindu-le categorii, autorul induce şi accepţiunea că aceste tipuri sintaxice sunt elementare, fiind ireductibile între ele. Ca atare sau prin diferite combinări, ele pot genera însă o multitudine de chipuri formale, unele dintre acestea statuându-se în timp ca genuri muzicale.

Dacă pe principiul succesivităţii ni se relevă monodia, ca şir de *obiecte sonore* (considerate elementare), pe cel al simultaneităţii se intemeiază omofonia, ca şir de „pachete" sau „acorduri" de obiecte sonore. Într-un registru de supraconfigurare, „*polifonia se constituie din superpoziţia a (minimum) două monodii, iar eterofonia, din superpoziţia a (minimum) două monodii, care pendulează între două stări: de totală dependenţă şi de totală independenţă*". Autorul mai precizează şi că monodia este o *monovocalitate*, în vreme ce celelalte trei categorii sunt în zona *plurivocalităţii*.

- ***DAT MUZICAL*** *– fenomen, fapt, obiect, valoare ◦ Tabloul reperabilităţii*

Pe acest eşafodaj teoretic ne propunem să contribuim cu câteva noi concepte, sau cu unele perspective inedite asupra unor concepte cunoscute, utile, credem noi, practicii muzicologice şi/sau

[1] Niculescu, Ştefan – "Interferenţe posibile" – Revista *ARTA*, anul XXVII, nr. 9-10 / 1980, pag. 56-57

https://biblioteca-digitala.ro

REPERABILITATEA *DATULUI MUZICAL* PE NIVELE GENERICE ŞI DE CONŢINUT

Generic: TIPURI ↓ / CATEGORII → / *PERSPECTIVE* / ASPECTE →	FENOMEN de substanţă *de abordare* de Stare sonoră: inteligibil-; sensibil-; natural-	FAPT de limbaj		OBIECT de configurare		VALOARE de semnificare		
		de selecţie (articulare)		*de structurare* (obiectivare)		*de interpretare* (subiectivare)		
		General	Specific	Sistem	Funcţie (ca/prin)	***dată*** simbolic (*ca*)	***prin*** proces *de* (...)	***luare*** în-sine (*ca*)
Conţinut	SPIRITUAL - *Mintal* (raţional) (secvent-consecvent)-formal	IDEATIC (abstract)	**Conceptual (analitic)**	**Teoretic (decupare/*sonie*)**	***Voce formală* (figură)**	*Imagine de sens* Titlu	relevabilă prin **verbalizare** (reflecţie critică)	*Înţeles tematic* Text / LOGOS
	PSIHIC - *Sufletesc* (afectiv) (dinamic-asecvent)-subtil	INTUITIV (imaginar)	**Artistic (magic)**	**Muzical (vocalizare/*diasonie*)**	***Nuanţă-fond* (*melo-modosonie*)**	*Expresie de personalizare* Cântec	însuşibilă prin **ascultare** (trăire contemplativă)	*Stare creatoare* Transă / ETOS
	MATERIAL - *Fizic* (organic) (static-insecvent)-brut	REAL (concret)	**Tehnic (compoziţional)**	**Instrumental (atac/articulare)**	***Raport-mărime* (parametrizare)**	*Proiect de sonorizare* Partitură	realizabil(ă) prin **cântare** (execuţie instrumentală)	*Lucrare estetică* (man)OPERĂ

componistice, în perspectiva unei *interpretări teoretice* a datului muzical (*DMz*).

DMz este un concept generic, descriptibil printr-un complex de repere şi coordonate. Obiectual, *DMz* este configurabil printr-un limbaj tehnic-compoziţional, pe coordonatele de: spaţiu – ca *intensitate*, *timbru*, *înălţime* (în aspectele de *sunet* şi *acord*); timp – ca *durată* (în aspectele de *ritm şi pulsaţie*). Ambele subîntind o dimensiune de fond: energia – ca *stare* sau caracter (în aspectele de *dinamică* şi *agogică*). Pe plan artistic *DMz* este un *melos* (diasonie) alcătuit din mulţimi (discret-finite) de sunete (succesive şi/sau simultane) nuanţabile *vocal*, din perspectiva unei percepţii sensibile (psiho-afective). Astfel, în genericul fenomenului de *substanţă sufletească* (articulat printr-un fapt imaginar-intuitiv şi de limbaj artistic), *DMz* se circumscrie valoric unei *expresii de cânt*, inspirabilă prin ascultare contemplativă ca *stare creatoare*, ceea ce corespunde spiritual unei verbalizări de reflecţie critică, pornind de la datul simbolic al unei *imagini de sens* către un *înţeles tematic*. Din această ultimă perspectivă *DMz* poate fi integrat unui

https://biblioteca-digitala.ro

fapt ideatic. Pe plan instrumental, valorizarea *DMz* constă în execuţia unui *proiect de sonorizare* (partitura), finalizat printr-un proces de (în)cântare, într-o *lucrare estetică* sau (man)*operă*. Clasificăm complexul reperabilităţii *DMz* în tabloul de mai jos (fig. 1):

Tabloul cuprinde trei clase de repere – *generale, medii, particulare* -, distribuite pe două registre de nivele (rânduri): *generice* şi de *conţinut*. Reperele generale sau referenţiale, sunt clasificate ca *tipuri* şi *categorii*, pe primul nivel generic (rândul de sus) al tabloului. Pe un al doilea nivel generic (rândurile al doilea şi al treilea) sunt numite o serie de repere medii sau subreferente. Registrul de conţinut cuprinde trei nivele, în care sunt clasificate reperele particulare.

În cadrul reperelor referind *DMz* ca obiect de configurat, corespondent nivelului psihic/sufletesc de fapt artistic – muzical, am trecut termenul sintagmatic de *melo-modosonie*, pe considerentul că *melosul* este aspectul arhetipal al oricărui obiect muzical. Argumentăm aceasta prin accepţiunile substanţei sufleteşti, caracterizate de *mişcare* (anima) şi *inefabilitate* (fără masă/corp), ca *energie vibraţională*. Ori, mişcarea a ceva imaterial (inconturnabil – fără chip sau formă) şi totuşi reperabil lăuntric (din-interiorul fiinţei ce sunt/suntem) este un propriu al (sau chiar fiindul) sufletului, aflat într-o necontenită stare de vibraţie. Această stare este conţinutul care, printr-un fapt intuitiv de limbaj artistic, poate fi *nuanţat* muzical cu un anume contur/figură melodică. Melodicitatea sau *melosul* denumeşte aşadar aspectul general de *nuanţă* a unei vibraţii lăuntric-necontenite, considerată ca *fond* (modosonie). Pe analogia (intuitivă) suflet – muzică, diferitele *melo-modo*sonii corespund unui fel sau altul de trăire sau emoţie sufletească.

Termenul de *vocal/vocalizare* indică un mod subiectiv al caracterului de fapt artistic, ca atribut specific persoanei-anume. Un melos vocal este un melos personal în cheie vocală. Pe relaţia cu sunetul, vocea este atât organul de manifestare cât şi cel de identificare, ca glas (ton/timbru). În plus, ea este şi modul de aducere la scară personală a oricărui sunet din afara propriului glas. Ca *dat-din-afară*, orice auzit, indiferent de modul (fenomenal sau factual), materialitatea (naturală sau culturală) şi aspectul/estetica sunetului (brut/zgomotos sau filtrat/muzicalizat), este *luat-la-sine* (adus în propria persoană) spontan, prin vocalizare (reproducerea cu propriul glas). Resortul, de ordin existenţial, ţine de necesitatea supravieţuirii, ca orientare şi integrare prin comunicare. Vocalizarea se vădeşte astfel a fi un comportament arhetipal, de însuşire (a lumii sonore din

https://biblioteca-digitala.ro

jur) prin redimensionarea după/cu unitatea propriului glas. Pe plan artistic, comunicarea se sublimează în intonare, ca melos.

Omul vocal nu tinde să se integreze doar în raport cu exteriorul sonor, dintr-un impuls „vânătoresc" de cameleonică imitare a sunetelor lumii (pândind de sub un sunet-mască). Mânat de dorul eu-ului sufletesc (*se*), care îl cheamă sa-i cultive răsărirea (ivirea de/din-sine), omul vocal îşi caută şi o „semănătorească" pătrundere pe tărâmul interiorităţii sale. Cum, deşi viu, sufletul este doar o stare-de-sine, ca o umbră vibrând fără chip de auzire, el trebuie înfăţişat din acelaşi lut cu sonoritatea lumii exterioare. Omul îl află la îndemână prin/din propria-i voce. Glăsuind (spre)-întru-sine, omul vocal melodizează, remodelând sonoritatea lumii după un chip imaginar cu care sufletul său să se poată ivi lumii. Melosul vocal se constituie astfel ca obiect al unui fapt magic de închipuire sufletească, prin transfigurarea dat-sonorului din jur (real) într-un luat-sonor ca-din-lăuntru (imaginar).

- ***VOCE FORMALĂ*** ◦ *Dimensiuni generice*

Aşa cum se arată în acelaşi articol (nota de subsol nr.1), dacă pe planul structurilor spaţiale obiectul sonor este reperabil ca înălţime (frecvenţă) a sunetului, pe cel al structurilor temporale el este considerat ca moment sau eveniment (de durată sonoră). În opinia noastră, coroborarea celor două dimensiuni sau perspective poate determina un al treilea tip de obiect, pe care-l numim *voce formală*.

Vocea formală (*Vf*) este un obiect teoretic (abstract) de reprezentare ideatică a *DMz*. În raport cu acesta, *Vf* este un purtător de imagine conceptuală a lui, prin ipostaziere. Astfel, *DMz* este abstras din fenomenalitatea sa natural-culturală (de fapt artistic) şi petrecut în forul cugetului (minţii), unde este adus (pe cale de alchimie lingvistică) la stadiul de *fapt ideatic*. Practic avem de-a face cu un proces de formalizare, instrumentat metodic prin intermediul unui discurs sistematizat teoretic şi/sau grafic. Devin prin aceasta posibile două direcţii de întrebuinţare şi/sau întreprindere conceptuală: *compoziţională* şi *analitică* (de-compoziţională sau critică).

- *Dimensiuni generice ale vocii formale - câmp* (în adâncime); *discurs* (la suprafaţă)

La nivel elementar melosul *DMz* se compune din minimum două sunete, totodată succesiv-diferite (disjuncte) pe o dimensiune şi simultan-conjuncte (indiferenţiabile) pe o alta. Prin aceasta capătă relevanţă principiul de *discursivitate-în-cursivitate*, în baza căruia devine posibilă unitatea-în-discurs a unei expresii. Tot astfel,

https://biblioteca-digitala.ro

considerăm două dimensiuni generice ale *Vf*: de *adâncime* şi de *suprafaţă*. În adâncime se instituie *câmpul* sau starea vocii formale, ca fond de invarianţă sau continuitate. La suprafaţă se developează *discursul* sau accentuarea *Vf*, ca nuanţe de surprindere sau discontinuitate. În aspectul său general *Vf* este un *discontinuu-pe-fond-de-continuu*.

Trebuie să ţinem cont că dimensiunii teoretice de câmp (mod) al *Vf* îi corespunde concret continuitatea sonoră, pe un aspect sau altul. De exemplu, o piesă pentru pian se derulează cert în câmpul continuităţii timbrale a respectivului instrument. Adesea, diferitele moduri de *instrumentare muzicală*, în aspectele de: articulare instrumentală (*staccato*, *legato*); dinamică (*p*, *f*, *crescendo*), tempo (*adagio*, *presto*) sau agogică (*accelerando*, *ritenuto*) ori chiar de percepţie subiectivă (precum *etosul* unui mod), pot constitui *stări de câmp* sau fonduri peste care se nuanţează ample secvenţe din discursul *Vf*. Într-o perspectivă şi mai generală, câmpul poate fi doar un concept ideatic (un titlu sau tip formal exprimate literar sau simbolic), ceea ce echivalează pe plan sonor cu aspectul de tăcere. La urma urmei (în maximum de adâncime), orice *DMz* se desfăşoară pe/într-un un câmp de linişte, respectiv de inefectivitate sonoră. De aceea considerăm câmpul ca fiind un aspect de fond al *Vf*, peste care se pot nuanţa una sau mai multe înfăţişări simultan/succesive, de suprafaţă.

- *Reprezentare grafică: formă de undă – proiecţie (chip); cuprindere (contur); surprindere (moment)*

Pe planul unei reprezentări grafice, *Vf* poate fi imaginată ca *formă de undă*. Ea se desfăşoară deopotrivă: ca din-*una* (monadic), într-un contur de continuitate sau *cuprindere ondulară*; şi ca din-*mai-multe* (pleiadic), într-un şir de momente sau *surprindere secvenţială*. Astfel, unda şi secvenţa sunt reperele generale de punere într-o perspectivă *proiectivă* a *Vf*, ca imagine grafică sau *chip*. Pe planul coordonatelor forma de undă se distribuie în raport cu valorile sonore spaţiale - pe axa verticală, a registrelor sonore *ITH* (intensitate, timbru, înălţime)-, şi cu cele temporale – pe axa orizontală, a momentelor sau evenimentelor durate (şi orientate către sfârşit). Din perspectiva curpinderii ondulare *Vf* se derulează ca *fond* (în adâncime) şi *nuanţă* (la suprafaţă). Sub aspectul surprinderii secvenţiale *Vf* prezintă aspectele de *câmp* sau stare (de adâncime) şi de *discurs* sau accentuare expresivă (la suprafaţă).

- ***REPERE ale Vf*** *– perspectivă obiectuală /* ◦ *Profil;* ◦ *Volum;* ◦ *Masă;* ◦ *Orizont*

https://biblioteca-digitala.ro

Ca obiect, *Vf* se prezintă în referinţa a 4 repere particulare: *profilul*, *volumul*, *masa* şi *orizontul*. În raport cu reperele generale (unda şi secvenţa), profilul şi volumul particularizează unda, într-o cuprindere de *registru de înălţimi* şi *nivele (moduri) de pulsaţie*; masa şi orizontul particularizează secvenţa, într-o *surprindere* de *pachete de înălţimi* şi *durate conjuncte*. Ne vom referi la fiecare reper particular.

- ***Profilul*** este un reper calitativ de ordin prim, dat de *orientarea între două margini* sau zone de cuprindere. Marginile spaţiale sunt denumite ca zone de registru în plan vertical: *acut* (în-sus) şi *grav* (în-jos). Marginile temporale sunt indicate ca momente-limită (prim-ultim) în plan orizontal: *început* (la-stânga); *sfârşit* (la-dreapta). Profilul se defineţete prin direcţia de orientare a unui interval.

Spaţial, profilul este *înspre-acut/-grav*. Temporal, întrucât timpul fizic este ireversibil, posibilitatea orientării în ambitusul unei durate este unică: *început-(de oriunde)-către-sfârşit*. De aceea traducem direcţia profilului temporal sub un alt aspect, ţinând de fenomenologia timpului muzical, care, deşi ireversibil sensual, este repetabil sau ciclic în mod natural, ceea ce instrumental se recunoaşte prin *pulsaţie*, iar interpretativ, ca tempo ori agogică (conduita mişcării).

Aşa cum intervalul (de/între înălţimi) poate fi direcţionat înspre-acut/-grav, pulsaţia (ca durată de/între momente) poate fi *modalizată* în trepete sau nivele de (mai-)*repede* şi/sau (mai-)*lent* (către-sfârşit). Pe de altă parte, după cum intervalele spaţiale se delimitează între elemente ale unor mulţimi discrete de înălţimi muzicale, şi modurile de pulsaţie se determină între elemente ale unor mulţimi discrete (selecţionate pe diferite criterii) de durate muzicale.

N.B. Subliniem faptul că modurile de pulsaţie nu sunt în referinţa timpilor metrici, proprii unei abordări instrumentale a *DMz*. Ele sunt însă imanente fenomenului sonor muzical. Deşi termenii de repede/lent ţin de domeniul expresivităţii agogice, a ceea ce numim şi înţelegem prin tempo, aici îi folosim ca repere de mod analitic, formal, independent deci de conduita agogică, a cărei valoare este exclusiv artistic-interpretativă, pe plan instrumental.

Generic, aspectele de profil ale *Vf* sunt în număr de patru: *suitor-lent*; *suitor-repede*; *coborâtor-lent*; *coborâtor-repede*. Ele pot da şi o exprimare medie sau statistică a formei de undă reprezentând o *Vf*.

- ***Volumul*** este un reper cantitativ de ordin secund, ca *nuanţă* a formei de undă, arătându-ne *până-unde* (în sus/jos) sau *până-când* (către-sfârşit) se întinde profilul unei unde. Pînă-undele se

https://biblioteca-digitala.ro

exprimă ca sumă a intervalelor concatenate unei aceleiaşi direcţii de profil. Până-cândul se exprimă prin suma duratelor unui mod/nivel de pulsaţie.

De exemplu, într-o cuprindere de octavă, intervalul suitor de la *do* la *si* are volumul de septimă. În acelaşi profil şi volum spaţial, dacă timpul de la *do* către *si* exclusiv este exprimat convenţional (proporţional) ca *şaisprezecime*, spunem că nivelul de *către-sfârşit* corespunde acestei valori în sumă de 1 (o şaisprezecime). Însă dacă am avea 3 pătrimi pe do, urmate de 8 optimi, urcând treptat pînă la *si*, am delimita două fonduri de profil: *neutru – suitor, în două trepte de pulsaţie (lent-repede)*; şi două nuanţe de volum: *doime cu punct* (suma din 3 pătrimi) – *unime* (suma din 8 optimi). Observăm că deşi profilul indică spre *mai-repede*-către-sfârşit, volumul se amplifică cu 1 pătrime în al doilea moment, tensionând uşor aşteptarea sfârşitului, printr-un sentiment de *întârziere* (a ajungerii la sfârşit), care de fapt maschează (nuanţează) o creştere a duratei până-cândului.

- ***Masa*** este un reper cantitativ de ordin prim, pe aspectul de ipostaziere secvenţială a formei de undă. Se are în vedere numărul de înălţimi *împachetate* şi de durate *conjuncte* într-o secvenţă.

Înălţimile dintr-un pachet sunt simultane şi/sau succesive, însă doar prin conjuncţie temporală. Aceasta înseamnă că, exceptând prima articulare a secvenţei, oricare înălţime ulterioară survine înainte ca cea anterioară să se fi terminat. Pe acest fond de continuitate rezultă aspectul de *variabilitate* a masei din cuprinsul unei secvenţe.

De la începutul secvenţei, intervalele temporale între apariţiile înălţimilor succesiv-conjuncte le numim *clipe*. Echivalând cu 1 numărul duratelor egal-simultane dintr-o secvenţă, rezultă un număr egal cu cel al clipelor. Astfel, masa unei secvenţe se exprimă printr-un număr de înălţimi-durate care poate fi egal sau mai mare ca 1 şi niciodată zero. Pe acest considerent, un moment de pauză muzicală (masă nulă) are exclusiv o valoare expresivă (nu şi de atac instrumental ori de început secvenţial), pe plan formal incluzându-se momentului imediat anterior (al unei secvenţe cu început sonor efectiv).

Exprimarea simbolică a masei se face cu formula: *nH&nD*, respectiv număr de înălţimi *în-pachet* şi număr de durate *în-conjuncţie* („clipite” în momentul unei secvenţe). Literar, convenind denumirea sunetului cu termenul de *son*, exprimăm masa prin sufixele generice de *mono* şi *pluri*, sau cu cele particulare, indicând numărul înălţimilor în-pachet(ate): *bi*son, *tri*-, *tetra*- etc.

https://biblioteca-digitala.ro

Exprimarea duratelor fiecărui *son* conjunct într-o secvenţă trebuie făcută în raport cu întreaga durată a ei. De exemplu: în registrul de octavă, fiecărei *H* (*do*, *re*, *mi*) i se asociază o durată cu valori exprimate în secunde: [*do*&(3, -1)''; *re*&4''; *mi*&(-1, 3)'']. În această formulare valorile numerice pozitive reprezintă duratele efective sau sonore, iar cele negative, duratele inefective sau tăcute. Este clar că durata întregii secvenţe este egală cu aceea a înălţimii celei mai lungi temporal: *re*&4''. Înţelegem şi că *do* şi *re* încep în bison, din prima clipă a secvenţei, iar *mi* survine după o secundă (-1''), alcătuind un trison de două secunde şi rămânând apoi încă o secundă într-un bison (re/mi). Observăm că masa secvenţei se modifică de două ori, determinând trei clipe, în duratele de: 1'' (atacul prim, bison); 2'' (sporirea masei cu o înălţime, la trison); 1'' (împuţinarea masei cu o înălţime, la bison). Variabilitatea masei întregii secvenţe, derulate în trei clipe, se poate exprima acum: S^3 = [**2H&4''**; +1H&-1''; -1H&-3'']. Rezumativ, fără a mai descrie modificările (clipă de clipă), masa acestei secvenţe se exprimă prin numărul tuturor înălţimilor şi cel al duratelor conjuncte diferite, aplicându-se reductibilitatea: *oricâte durate egale şi/sau simultane echivalează numeric cu una*: *3H&2D* (*do* şi *mi* având aceleaşi valori de durată, de 3''). Într-un alt exemplu, o secvenţă descrisă de formularea S^2 = [**2H&4''**; +2H&-2''], rezumativ, are masa: *4H*&*2D*, deducând că duratele din clipa începutului sunt egale, cum egale sunt şi duratele din clipa modificării, secvenţa având doar două clipe/durate: [4''; 2''].

Un alt exemplu: S^3 = [**2H&2''**; +1H&-1''; -2H&-2'']. De această dată înălţimile din prima clipă nu mai au o durată egală cu întreaga secvenţă: un bison în primele 2 sec.; a treia *H* se adaugă după 1 sec., formând un trison de 1 sec.; la a doua modificare, după 2 sec., încetează bisonul iniţial, dar nu ştim cât durează monosonul rămas (din trisonul anterior). Pentru asta este nevoie ca în exprimarea timpului ultimei clipe să se adauge încă un termen, care va indica durata până la încetarea acesteia: *-2H&(-2+1)''*. Înţelegem acum că a treia *H* a mai durat 1 sec. după trison, şi că în parcursul secvenţei a avut clipirea: *0H&1''; 1H&[1+(-2+1)]''*, adică a început cu o secundă tăcută, apoi efectiv o secundă (prima modificare), continuând (+) încă o secundă de la a doua modificare (la -2'', prin încetarea bisonului). Prin urmare, durata efectivă a celei de-a treia *H* este de 2''. Cum ea începe cu o secundă înainte ca bisonul iniţial să înceteze, rezultă că durata secvenţei este de: 2''+ (-1+2)'', respectiv 3''. Deşi doar două sunt simultane, toate cele 3 *H* au aceeaşi valoare de durată: 2''. Rezumativ, masa secvenţei se exprimă: *3H&1D*.

https://biblioteca-digitala.ro

- ***Orizontul*** este un reper calitativ de ordin secund, care referă secvenţa pe baza unui aspect de variabilitate *interioară* sau *contextuală*.

Asemănător volumului, ca nuanţare în cuprindere, orizontul este un reper de nuanţare în surprindere, prin alăturare sau împerechere *pas-cu-pas*, (secvenţă cu secvenţă). Pe acest criteriu *Vf* se prezintă ca *şir* de obiecte spaţio-temporale. Avem deci o exprimare în caracter discursiv.

Modificările din cadrul unei secvenţe aspectează *orizontul interior* al acesteia. Am arătat deja că momentele de articulare ale variabilităţii masei (în condiţia conjuncţiei duratelor) se constituie în clipe. Oricât de de mare sau de mic (dar mai mult de 1), numărul clipelor dintr-o secvenţă formează o singură pereche. În general, pentru a vorbi de orizontul interior al unui obiect formal, este necesar ca acesta să prezinte un caracter de variabilitate pe un fond de continuitate, derulându-se în minimum două clipe.

Dar şi atunci când exprimăm sintetic un profil ale cărui variaţii subântind totuşi o singură direcţie (chiar dacă nu avem durate conjuncte), putem spune că ea exprimă un aspect de orizont interior al secvenţei pe care o desenează. În concluzie, pe un fond de continuitate temporală sau sintetică, modificările sau variabilitatea unui secvenţe condiţionează ineluctabil aspectarea orizontului ei interior.

N.B. Despre o secvenţă cu doar o clipă nu se poate spune că are orizont interior. Cel mult are potenţialul unui orizont exterior, în măsura în care reuşim să-i evaluăm (interpretăm) poziţia, între şi în raport cu alte două secvenţe (mai apropiate sau mai îndepărtate).

Orizontul exterior se relevă prin contextuare, respectiv prin raportarea secvenţei tematizate la, şi între cel puţin alte două secvenţe. În acest caz este necesară condiţia unei triplei poziţionări: *la-centru* (acum-aici) – pentru secvenţa tematizată; *laterar-anterior* (înainte-dincoace de centru) şi *laterar-posterior* (după-dincolo de centru) – pentru secvenţele de context.

Aspectarea orizontului exterior al unei secvenţe poate nuanţa în diferite grade anvergura *Vf*, după cum alegem secvenţele din poziţiile laterale, ca fiind imediat învecinate sau mai îndepărtate de secvenţa considerată la-centru, precum şi mărimea tuturor secvenţelor. Se poate evidenţia astfel şi importanţa sau valoarea expresivă a unei secvenţe nuanţate interpretativ prin/la orizontul exterior.

Prezentăm în figura de mai jos o imagine simbolică a *Vf*, referită prin reperele generale şi particulare.

https://biblioteca-digitala.ro

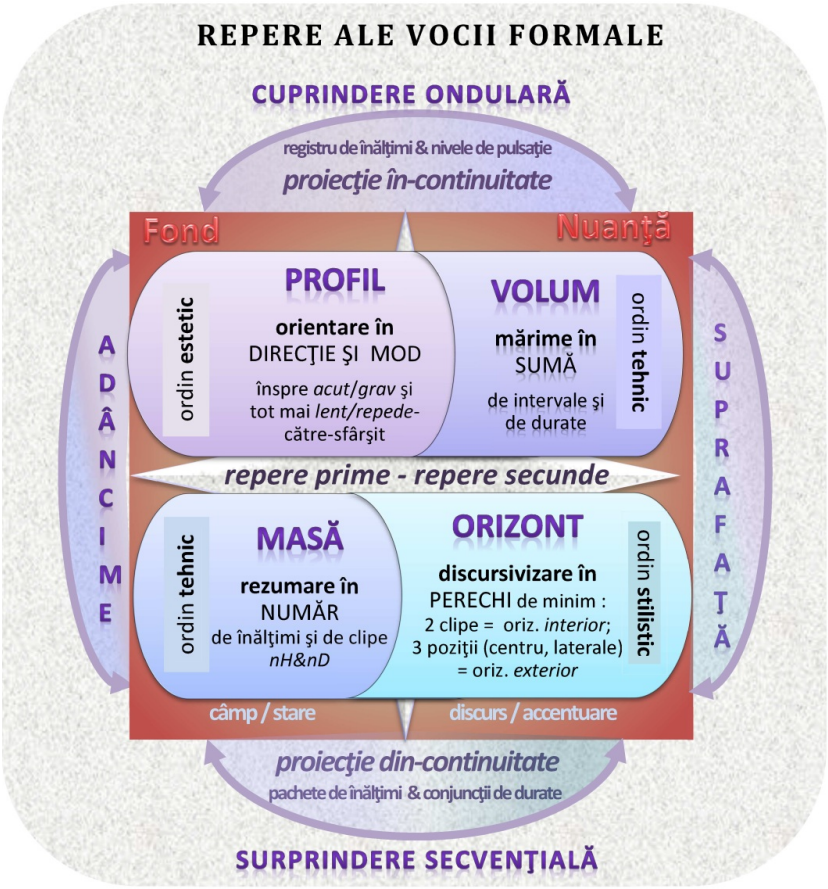


Fig. 2

- ***PERECHI de REPERE*** *- coordonate; moduri de abordare*

Abordarea teoretică a *Vf* se poate face şi pe paliere mai ample, grupând cele patru repere particulare în perechi de câte două, pe ***coordonatele*** de:

a) *cuprindere ondulară* sau ***undă***, ca aspectare în-continuitate: *profil - volum*;

https://biblioteca-digitala.ro

b) *surprindere secvenţială* sau ***secvenţă***, ca aspectare din-continuitate: *masă - orizont*;
c) *de adâncime* sau ***fond***, ca repere prime: *profil – masă*;
d) *de suprafaţă* sau ***nuanţă***, ca repere secunde: *volum – orizont*;
e) *intuitiv-subiectivă* (relativ unei convenţii sau tradiţii), ca repere calitative de ***estetică/stil***: *profil – orizont*;
f) *raţional-obiectivă* (relativ unei ştiinţe sau discipline), ca repere cantitative de ordin ***tehnic***: *volum – masă*.

Pe un al doilea palier de supraordonare luăm succesiv câte două din şirul celor şase coordonate de mai sus, distingând astfel trei ***moduri de abordare***:

I. *formal-generală* - prin aspectare ***proiectivă***: *undă-secvenţă* (a-b);
II. *formal-particulară* - prin aspectare ***configurativă***: *fond-nuanţă* (c-d);
III. *interpretativă* - prin aspectare personală (subiectivă) sau ***expresivă***: *estetică/stil-tehnică* (e-f).

Nivelele de ordonare enunţate mai sus – 4 repere; 6 coordonate; 3 moduri de abordare – oferă, deopotrivă investigatorului şi conceptorului, un instrumentar muzicologic necesar atât definirii toposului (gen, specie etc.) *Vf*, cât şi al unei imagini de interfaţă teoretic-interpretativă a ei.

- ***PRINCIPII MODALE de ORDIN STRUCTURAL****: static-dinamic; omogen-eterogen*

După cum la baza structurilor muzicale spaţiale avem perechea de principii modale identic-diferit, iar în fundamentul structurilor temporale perechea succesiv–simultan, pentru structurile de spaţiu-timp muzical (S-Tmz), asociem două perechi de principii modale: *static-dinamic* şi *omogen-eterogen*.

De exemplu, spunem despre un profil că este static, când rămâne unidirecţional (ca orientare). Dacă însă comportă cel puţin o fluctuaţie (o modificare de direcţie nesemnificativă statistic) în aceeaşi formă de undă, avem un reper de dinamizare a lui. În raport cu cealaltă pereche de principii, consecvenţa sau inconsecvenţa mărimii intervalelor concatenate unui profil aspectează modul omogen sau eterogen al volumului acestuia. De exemplu, structura (exprimată ca număr de semitonuri) a unui profil ascendent de [2,2,2,2], indică nuanţa unui volum omogen (de 8 st.).

https://biblioteca-digitala.ro

Referindu-ne la masă, dacă este constantă sau variabilă numeric (în succesiunea clipelor sau a secvenţelor), determină modurile de static/dinamic. Pe de altă parte, conservarea sau modificarea valorilor de înălţime şi/sau durată (în parcursul unei secvenţe sau *Vf*), ne reperă modul de omogen/eterogen cu relevanţă pentru expresia orizontului. Ca exemplu, o secvenţă de trei clipe (exprimată în acelaşi registru octavic şi în secunde): S^3 = [***do*&1”**; *si*&(-1+2)”; *do*&(-2+1)”] are un orizont interior (în raport cu clipa de la-centru) care îi conferă *accent expresiv* lui *si* - atât pe relaţia melodică (*do-si-do*), cât şi pe aceea ritmică, unde durata a doua (2”) este şi cea mai lungă.

În concluzie, observăm că modurile static şi/sau dinamic sunt direct relevante pentru profil şi masă; modurile omogen şi/sau eterogen sunt direct relevante pentru volum şi orizont, şi indirect (ca nuanţe), pentru profil şi masă.

- ***STARE CARACTERIALĂ*** ○ *Registre cantitative* ○ *Nuanţe sintaxice* ○ *Terminologie*

Oricare *DMz*, odată prins (însuşit) ca întreg (obiect sonor), poate fi „pus în scenă” petrecându-l prin diferite zone de aspectare ori înveşmântare, menite să-i confere atribute de *stare caracterială*. Aşadar, fără a-i modifica raporturile structurale interne şi fundamentale (păstrându-l recognoscibil), *DMz* poate fi interpretat prin transpuneri în diferite registre şi coordonate de instrumentare muzicală: *transpoziţia* într-un alt registru octavic sau treaptă dintr-o scară temperată - pe coordonata ambitusului de înălţimi; *modotempia*, ca schimbare de tempo (valoare/treaptă de pulsaţie) - pe coordonata ambitusului de durate; *orchestraţia* - pe coordonata conformaţiilor timbrale/instrumentale; *armonizarea* (acordarea) - pe coordonata cadrului de rezonanţă (structurilor verticale de înălţimi); modalizarea caracterului (major/minor) şi/sau modulaţia - pe coordonata unui sistem de selecţie şi organizare a înălţimilor (modal/tonal/cromatic). Toate aceste interpretări sunt moduri de înfăţişare sau *caracterizare* scenică a *DMz*.

- *Registre cantitative (stare de caracter vocal): monovocalitate*; *plurivocalitate*

Analog scenografierii (costumării) *DMz*, *Vf* poate fi şi ea aspectată prin diferite registre ale unor coordonate specifice. O atare coordonată o constituie cantitatea (numărul elementelor) sau masa obiectelor din şirul sau secvenţa unei *Vf*.

Aşa cum într-un ambitus sonor spaţial delimităm registre, traduse în percepţia sensibilă prin senzaţia de acut/grav, iar într-un ambitus sonor temporal distingem durate lungi/scurte, tot astfel şi pe

https://biblioteca-digitala.ro

dimensiunea masei sonore, perceptibilă prin aspectele de mult/puţin, putem asimila conceptului de *registru cantitativ* numărul de unu sau mai multe sunete împachetate/conjuncte (într-o clipă, secvenţă sau şir). Articularea într-un registru sau altul de masă sonoră este reperabilă formal prin conceptele generice de *mono-* şi *pluri-*vocalitate. În raport cu *Vf* (care poartă imaginea unui singur/acelaşi *DMz* odată), registrele masei aspectează cantitativ o *stare de caracter vocal*, la fel cum orchestraţia distribuie datul muzical într-un registru de *solo* sau de *ansamblu*.

N.B. Rădăcina de *vocal* din termenul denumind registrele masei *Vf* se justifică în raport cu psiho-fiziologia auditivă. În mod reflex/spontan (din resortul arhetipului de imitare – cu rol major în integrarea prin comunicare), orice sunet auzit este tradus subiectiv, la scara propriului glas, ca *voce*. În acelaşi mod, o succesiune de obiecte sonore pendulând prin diferite registre spaţiale (de înălţimi, timbruri sau intensităţi) generează impresia unei distribuţii pe mai multe voci. Subliniem însă că nu punem în sinonimie conceptele de voce formală şi voce instrumentală sau timbrală.

- *Nuanţe sintaxice (dramatizare la-orizont)*

Considerând *mono-* şi *pluri-*vocalitatea ca registre cantitativ-generice ale *Vf* pe coordonata de masă, putem clasifica o serie de *nuanţe* ale acestora, în perspectiva orizontului. De fapt ele sunt aspecte sau moduri de tipologie sintaxică, care conferă *Vf* o expresie de *dramatizare* (la-orizont).

Dacă premisa definirii categoriilor sintaxice constă în relaţiile de ordin temporal, condiţia referirii lor este de a avea minimum două obiecte sonore (de nivel elementar). Ca atare, *Vf* nu este însă un obiect elementar decât la nivelul câmpului în care se propagă, adică în locul ei de continuitate (invarianţă), şi pe care-l ocupă în mod exclusiv. La nivelul expresivităţii (pe plan secvenţial sau discursiv), *Vf* este un obiect compus, structural-sintaxic. Deşi conform sistemului nostru teoretic nu putem considera mai multe *Vf* în acelaşi cadru de continuitate, recunoaştem în schimb diferite aspectări de registre cantitative în secvenţialitatea structural-sintaxică a aceleiaşi *Vf*.

- *Terminologia nuanţelor sintaxice în raport cu registrele cantitative*

În delimitarea registrului cantitativ-generic ne referim exclusiv la planul de suprafaţă al *Vf*. Pentru denumirea nuanţelor sintaxice introducem câte un indice de diferenţiere în raport cu fiecare din cele două registre cantitativ-generice ale *Vf*, utilizând prefixele de *mono* şi *pluri*.

https://biblioteca-digitala.ro

1) Nuanţele sintaxice din registrul monovocal sunt definite în dimensiunea S-Tmz pe aspectul de succesivitate - ritmică sau şi melodică. În acest registru *Vf* discurge cu o singură înfăţişare, în cadrul unei secvenţe (de clipe) sau şir (de momente). Astfel:
   a) dacă succesiv-constant (notă/secvenţă-clipă/moment cu notă/secvenţă-clipă/moment) masa are valoarea *1H&1D*, ni se relevă o nuanţă sintaxică de *monosonie* (corespunzător categoriei de monodie);
   b) dacă oriunde-oricând (pe oricare notă/secvenţă-clipă/moment) valoarea masei este de cel puţin *2H&1D* (niciodată deci de *1H*), succesivitatea se nuanţează ca mono-*plusonie* (asemănător categoriei de omofonie);
   c) dacă masa 1 alternează statistic (nu neaparat şi periodic) cu mase mai mari, se observă o nuanţă de mono-*variosonie* (relativ întrucâtva categoriei de eterofonie).

   N.B. - Aspectul de *polifonie* (conform categoriei precizate de Ştefan Niculescu), poate apărea doar latent în registrul monovocal, prin suprapunere sau alternanţă între registre de înălţimi şi/sau prin conjuncţii de durate.
2) În registrul *pluri*vocal *Vf* apare evoluând simultan cu mai multe *înfăţişări* (melosuri) diferite structural-sintaxic şi într-un câmp comun (de modosonie). De această dată denumirea nuanţelor sintaxice se face raportându-ne la S-Tmz pe aspectul de simultaneitate sau suprapunere - ritmică sau şi melodică. Astfel:
   a) dacă înfăţişările *Vf* se suprapun în mod absolut ritmic şi melodic (ca într-o singură înfăţişare), avem nuanţa de *unisonie*;

      N.B. La suprafaţă, unisonia nu are relevanţă decât contextual, între segmente succesive. Pe plan sonor însă, cântul la unison este specific vocilor instrumentale sau vocale colective, de tip *partidă* sau *compartiment*, situaţie în care unisonia se constituie ca sintaxă de fond, pe latura de adâncime a *Vf*.
   b) dacă înfăţişările *Vf* sunt relativ identice, doar în unison ritmic, prezintă o nuanţă de *omosonie*;
   c) dacă înfăţişările *Vf* sunt diferite absolut sau (doar) ritmic, se relevă nuanţa de *polisonie*;
   d) dacă înfăţişările *Vf* alternează între unisonie şi polisonie, comportă o nuanţă de *eterosonie*.

https://biblioteca-digitala.ro

Toate cele patru nuanţe definite mai sus corespund generic categoriei de polifonie, care se defineşte ca atare – mai multe voci (vocale şi/sau instrumentale) ori înfăţişări formale – exclusiv în registrul plurivocal. Datorită univocităţii termenilor nu am mai adăugat explicit prefixul *pluri*.

Observăm că în raport cu registrul masei *Vf* am distins şapte nuanţe sintaxice, pe care le considerăm *generice*: trei, în registrul monovocal şi patru, în registrul plurivocal. Corespondenţa cu categoriile sintaxice definite de Ştefan Niculescu se arată în tabloul următor (fig. 3):

Fig. 3	NUANŢE SINTAXICE GENERICE	
CATEGORII SINTAXICE	N.s. *mono*vocală	N.s. *pluri*vocală
Monodie	Monosonie	Unisonie (identic absolut)
Omofonie	Mono-plusonie	Omosonie (identic ritmic)
Polifonie	-	Polisonie (diferit ritmic sau şi melodic)
Eterofonie	Mono-variosonie	Eterosonie (alternanţă: unisonie – polisonie)

Pe un nivel mai general, putem supra-clasifica nuanţele sintaxice în două tipuri sau aspecte:

1. Majore sau radicale – monosonia/unisonia; polisonia
2. Minore sau relative, subclasificate în:
    a. Minore prime – mono-plusonia; omosonia
    b. Minore secunde - mono-variosonia; eterosonia

N.B. Nuanţele sintaxice majore se definesc prin omogenitate formală, pe criteriile de constanţă în-identitate ritmic-melodică ori în-diferenţă ritmică sau şi melodică. Minorele prime, mono-plusonia şi omosonia, sunt relative sau derivate din monosonie, respetiv unisonie. Minorele secunde derivă şi totodată combină prin alternanţă o nuanţă majoră şi una minoră primă: mono-variosonia alternează între monosonie şi mono-plusonie; eterosonia alternează între unisonie (sau, în mod particular, omosonie) şi polisonie. Oricare alt aspect de combinare a acestora determină o nuanţă sintaxică particulară.

- ***UNELE CHESTIUNI***
  - *Orizontului exterior al Vf*

Se pune următoarea întrebare: *putem vorbi de un orizont exterior al Vf, ştiind că pentru exprimarea acestuia sunt necesari trei termeni*

https://biblioteca-digitala.ro

de poziţie, ceea ce este lesne de înţeles în raport cu secvenţa? Răspunsul este cu da şi nu, în acelaşi timp.

- Nu, desigur, pentru că întregul *Vf* este una cu sine, neavând un altceva în-afară-de-el (care să-i fie poziţionat în-laterale).
- Da, dacă considerăm articularea *Vf* într-o clasă de obiecte (ca gen, categorie, specie etc.), căreia însă trebuie să-i atribuim valoarea unei expresii de continuitate. De exemplu, considerarea *Vf* ca moment/eveniment în/din *evoluţia* unui gen formal. Se poate spune despre *Vf* a unei anumite sonate pentru pian că are un orizont exterior în cadrul genului de *sonată*. Conceptul de *evoluţie* reperă în acest caz expresia de continuitate în raport cu genul sonatei.

o *Monodia acompaniată*

O serie de întrebări se pot formula cu privire la încadrarea unor nuanţe sintaxice particulare, derivate prin combinările celor generice, în raport cu registrele cantitative ale *Vf*. Bunăoară: *cărui registru cantitativ al Vf îi referim nuanţa sintaxică de „monodie acompaniată”?*

Pentru a răspunde conform sistemului nostru de interpretare teoretică, trebuie să subliniem mai întâi că o *Vf* poate să se deruleze simultan în diferite moduri de aspectare (în registrul plurivocal). Aşa cum admitem surprinderea secvenţială, prin care prezentăm *Vf* ca şir, acceptăm şi *pluriaspectarea simultană*, *Vf* prezentând mai multe stări (de caracter) în acelaşi timp (ori mai multe caractere în aceeaşi stare). Este ca şi cum o temă s-ar prezenta simultan cu una sau mai multe variaţiuni ale ei.

O *Vf* cu orizontul interior nuanţat în tipul de *monodie acompaniată* comportă simultan două aspecte, în acelaşi cadru de structură sintaxică. Însă, dacă termenul de *monodie* indică o categorie sintaxică, cel de *acompaniament* nu corespunde explicit unei anumite categorii sau nuanţe sintaxice, deşi subînţelege una posibilă. Înţelegem prin acompaniament însoţirea a ceva, de regulă a unui cântec[1]. La rândul său, cântecul poate fi monodic, dar poate avea şi o altă sintaxă. În cele din urmă, aspectul de monodie rezultă firesc atunci când cântecul este scanat prin reducţie vocală, la scara propriului glas. Dincolo de posibilităţile sintaxice, cântecul poate fi orchestrat pentru un instrument(ist) sau un grup, procedeu ce ţine de dramatizarea muzicală. Acestui mod de prezentare i se poate sau nu adăuga un acompaniament, particularizând metaforic (pe plan

[1] Definim cântecul ca fiind un *text muzical* compozabil (reperabil) ca/prin melodie, ritm şi expresivitate sau sens artistic.

https://biblioteca-digitala.ro

interpretativ-artistic) rolul unui *cadru de rezonanţă*, mai cu seamă pe coordonatele de armonie şi pulsaţie (în raport cu melodia şi ritmul cântecului). Ca atare, aspectele de solist şi grup solistic nu se definesc în raport cu cel de acompaniament (decât la nivelul imaginii scenografice, ca poziţie), ci cu modul cantitativ al unui demers de orchestraţie. Dar, întrucât acompaniamentul nu poate fi definit în absenţa referentului (cântecului), el ţine de natura aceluiaşi demers interpretativ, de particularizare în rezonanţă, ca mod de susţinere sau suport sonor (muzical) a unui cântec. El se relevă astfel şi ca extensie (de fond), într-o nuanţare interpretativă a cântecului. Astfel, acompaniamentul constituie o valoare relativă, în raport cu cântecul pe care-l susţine. Ca obiect însă, întrucât comportă aspectele formale proprii oricărui *DMz*, şi acompaniamentul este livrabil unei sintaxe. Prin urmare, *cântecul acompaniat* prezintă o dublă sintaxă – a cântecului (ca referent) şi a nuanţei sale extensive, respectiv a acompaniamentului (relativ referentului).

N.B. De fapt, armonizarea melodiei prin acorduri, pulsarea ritmului prin valori (durate/proporţii) simetrice şi orchestrarea cântecului prin distribuţie timbrală sunt moduri de interpretare componistică, la nivel de suprastructură (cântecul fiind structura de referinţă). Ulterior, conduitele dinamic-agogice de intensitate şi tempo se adaugă ca moduri de interpretare instrumentală, la nivelul expresivităţii muzicale.

Dubla sintaxă a cântecului acompaniat prezintă o aceeaşi *Vf*, ale cărei laturi - de adâncime şi de suprafaţă – au fiecare, propria concretitudine sonoră. Din această perspectivă, acompaniamentul reprezintă latura de fond, în vreme ce cântecul se desfăşoară pe/la suprafaţă.

Pe plan ideatic (abstract), cântecul acompaniat este o *Vf* în registru plurivocal, cu tipologie sintaxică categorică de polifonie (în nuanţă generică de polisonie).

N.B. Se prea poate ca, pe latura de suprafaţă a *Vf*, cântecul să fie aspectat sintaxic printr-o omofonie (de exemplu, o melodie derulată în trisonuri), iar în adâncime, acompaniamentul să fie monodic (figurând melodic o serie de acorduri), ori să existe chiar mai multe monodii (în polifonie) la suprafaţă şi un sunet ţinut (pedală) sau figură repetată (ostinato) în adâncime. Oricum ar fi, am avea de-a face cu o desfăşurare pe mai multe registre cantitative simultan, într-o plurivocalitate.

https://biblioteca-digitala.ro

Interpretul şi textul. Câteva notaţii

Constantin Ionescu-Vovu

Respectul absolut

Opiniile unor mari interpreţi asupra textului muzical diferă, unii atribuindu-i conţinutul tuturor informaţiilor necesare unei bune execuţii, alţii negându-i chiar informaţiile esenţiale. Oare reprezintă acest fapt o diferenţă de poziţie, o diferenţă de poziţie, o diferenţă de abilitate în citirea textului, sau pretenţii diferite asupra preciziei unui text? Probabil nici una, nici alta, ci expresia năzuinţei spre certitudine într-un domeniu în care, după cum se ştie, partitura nu poate răspunde nici complet, nici precis. Liszt, în prefaţa la Simfonia *Dante* scria: „Am dorit să-mi redau intenţiile asupra nuanţelor accelerării sau reţinerii mişcărilor etc. pe cât de sensibil cu putinţă prin folosirea amănunţită a semnelor şi expresiilor curente; totuşi, *ar fi iluzoriu să credem că se poate fixa pe hârtie ceea ce face frumuseţea unei execuţii*." „Partitura conţine totul, în afară de esenţial" – spunea şi Mahler care, ca şi Liszt, gândea atât din punctul de vedere al compozitorului cât şi al marelui interpret-dirijor.

Într-adevăr, partitura comunică toată informaţia esenţială asupra *existenţei* sunetelor. Organizarea lor în structuri purtătoare de *sens,* însă, nu este notată şi nici nu rezultă în mod univoc din text, ci este lăsată în seama tiparelor de gândire constituite în practica seculară.

Ideile citate mai sus nu sunt decât momente dintr-o discuţie probabil eternă, despre modul cum interpretarea se raportează la textul muzical. Nu ne propunem reluarea întrebărilor asupra priorităţii textului muzical în raport cu interpretarea (sau invers), ci vom examina câteva probleme puse de modalităţile prin care aceasta se realizează.

https://biblioteca-digitala.ro

Pornim de la faptul că *interpretarea* este o *acţiune* vie, desfăşurată linear, mereu reînnoită şi niciodată împlinită definitiv, evoluând în timp şi – ca atare – supusă unor neîncetate modificări, permanent sub influenţa hazardului şi a dispoziţiei schimbătoare umane; în vreme ce *opera*, textul scris, este un *obiect* (sau *document*) finit, definitiv încheiat, devenit atemporal. Ca urmare, interpretarea a oscilat, în decursul istoriei, între rigoare şi libertate faţă de litera partiturii. Acest raport a evoluat de la o libertate mergând până la arbitrar (în numele expresiei subiective), către un tot mai mare respect faţă de voinţa creatorului iniţial. Alternativa între extremele – a respecta doar *litera* textului, rămânând la suprafaţa unei execuţii ce poate fi stearpă, pentru că nu caută relaţii interne structurale, ci se mărgineşte să emită sunetele aproximativ cum sunt notate; sau, dimpotrivă, a modifica textul până la distorsiune, sacrificându-l în numele comunicării expresive – aparţine astăzi trecutului. Ea a făcut loc în zilele noastre tendinţei spre o organizare sonoră coerentă în scop de comunicare, cât mai conformă normelor constituite în timp ale limbajului muzical, care să poată dezvălui conţinutul spiritual expresiv al operei respective, respectând întrutotul indicaţiile existente în textul scris, presupuse a exprima viziunea sonoră a creatorului ei. În acest caz, se pune întrebarea unde se situează limitele corectitudinii, a căror depăşire ar constitui o abatere de la voinţa acestuia; cu alte cuvinte care este teritoriul strict al fidelităţii unei interpretări.

Şi aici părerile diferă. De la poziţii extreme ca acelea bine cunoscute ale lui Maurice.Ravel („nu vreau să fiu interpretat, executaţi numai notele") sau ale susţinătorilor (prin anii 1920) ai eliminării termenului de „interpretare", înlocuit cu „execuţie" (*performance* în limba engleză; în germană *Ausfűhrung*, sau chiar *Wiedergabe*=redare), până la libertatea preconizată într-un studiu din 1929 intitulat „*Die Objektivität in der Wiedergabe der Tonkunstwerke*"[1] (Obiectivitatea în redarea

[1] Christoph Fabian (*Die Objektivität in der Wiedergabe der Tonkunstwerke,* Hamburg, 1929), *apud* Mircea Dan Răducanu, *Introducere în teoria interpretării muzicale*, Ed. Artes a Academiei de Muzică, Iaşi, 1997, pag. 17

https://biblioteca-digitala.ro

operelor muzicale), în care autorul, Christoph Fabian pleda pentru fidelitatea *relativă* a interpretului faţă de opera interpretată şi pentru obligaţia de a tinde spre realizarea acelui efect asupra ascultătorului, pe care se poate presupune că l-ar fi dorit autorul (o tendinţă de sorginte hermeneutică).O asemenea atitudine este denumită *Wirkungsobjektivität* (obiectivitate a efectului) opunând-o tendinţei simplificatoare de a limita demersul interpretativ la „fidelitatea istorică". În acest scop, este amintită şi exprimarea lui Arturo Toscanini, citat de Heinrich Neuhaus cu aforismul: „*tradizione e tradimento*" (tradiţia e trădare). Desigur suntem încă departe de concepţia exprimată de Gisèle Brelet, care afirmă că « fiinţa muzicii este însuşi actul realizării, trecerea neîncetată de la posibil la act»[1], partitura rămânând astfel în stadiul de virtualitate căci „*orice interpretare e o revizuire*" integrală şi fundamentală a ideii, deoarece „compozitorul nu ştie cu adevărat ce a vrut decât *descoperind opera realizată,* execuţia constituind într-un sens *actul însuşi al creaţiei artistice*"[2].

Până la o poziţie unanimă mai este încă drum lung. De la bun început, însă, apare o problemă specială în legătură cu însuşi textul muzical. Ce înţelegem prin „text"? Există pentru aproape fiecare operă multiple *variante*. În muzica de tradiţie orală, ne-notată, acest lucru este normal. Rămâne la fel de normală acceptarea variantelor şi pentru muzica cu autor cert, fixată în scris, potrivit posibilităţilor oferite de sistemele notaţionale de care creatorul a dispus?

Problema textului original şi a înţelegerii corecte a acestuia nu a preocupat întotdeauna pe muzicieni. Sau nu îndestul. Între gândul creator fixat în manuscris şi textul tipărit, care urma să fie executat şi să rămână posterităţii, conformitatea era de foarte multe ori discutabilă. Beethoven vitupera împotriva greşelilor flagrante şi nenumărate ce-i „împodobeau" partiturile tipărite. Primele ediţii din muzica lui Bach (*Clavecinul bine temperat* a apărut prima oară în 1802) erau de asemenea pline cu greşeli de note. Iar tentativa de a

[1] Gisèle Brelet *L'Interprétation créatrice*, PUF, Paris,1951, p 6
[2] *Idem,* p. 28

https://biblioteca-digitala.ro

da, în sfârşit, o ediţie corectă şi completă a operei bachiene pentru pian (clavecin), dusă la îndeplinire de Carl Czerny, cu toată rigoarea cu care s-a străduit să propage textul bachian, a pornit involuntar de la o mentalitate străină, modificată într-un timp de peste 100 de ani (de la prima apariţie a *Clavecinului bine temperat* în 1722 până în anul 1837, anul ediţiei Czerny), mentalitate ce a generat introducerea în textul original, nud de orice indicaţie de interpretare, a unor elemente de expresie, dinamică, frazare şi articulaţie specifice epocii romantice şi pianului, instrument cu posibilităţi mult diferite de ale celui original, clavecinul (chiar şi notele nu au scăpat de corectare, în sensul respectării unei gândiri vertical-armonice).

Când Carl Czerny, ajutat de Griepenkerl şi Roitzsch, a întreprins editarea operei complete pentru clavecin a lui J.S.Bach, în anul 1837 la editura Peters, el părea cel mai îndreptăţit să o facă. Iar necesitatea unei asemenea ediţii în acea epocă nu mai trebuie demonstrată: originalul lui Bach, lipsit de aproape orice indicaţii de interpretare, e deconcertant pentru un muzician neexperimentat, pentru elev şi chiar pentru profesorii de mică anvergură, lipsiţi de posibilităţi mai largi de informare. Ediţia revizuită valorează cât o absolut necesară lecţie de interpretare. A fost deci un mare merit al lui Czerny de a fi făcut accesibilă şi înţeleasă muzica lui Bach, în momentul trezirii interesului pentru aceasta. Czerny şi colaboratorii săi au mers la sursele ce le erau accesibile atunci (şi care nu erau puţine). Iar renumele său de pedagog, ca profesor al lui Liszt şi ca elev al lui Beethoven, care era elevul lui Neefe, la rândul său elev al lui Johann Adam Hiller, cantor la *Thomaskirche* din Leipzig ca urmaş al lui J.S.Bach, părea că reprezintă nu numai o garanţie de seriozitate şi competenţă, dar şi cea mai directă linie de păstrare a adevărului operei bachiene. Doar el auzise Preludiile şi Fugile cântate de însuşi Beethoven,de «Titanul în persoană» !

Şi totuşi, cât de departe era estetica sa de cea a creatorului a fost semnalat destul de curând. Bach era privit de Czerny prin ochii lui Beethoven. Muzica evoluase, experienţa personală a generaţiilor succesive modificase impresiile şi amintirile din tinereţea fiecăruia. Tempi, nuanţele, articulaţia

https://biblioteca-digitala.ro

etc., întreaga concepţie despre ceea ce trebuia indicat în scris aparţinea altei epoci. Despre modificările de note nu mai vorbim. Ediţia Czerny este tipică pentru ceea ce nu trebuie să facă un editor (ca şi un artist) cu muzica pe care o editează/interpretează.

Falsificări asemănătoare apar mai târziu şi în editarea compozitorilor clasici. Aici deformările sunt altele, nu mai puţin nepermise: modificarea şi completarea indicaţiilor existente, mai ales în ce priveşte *frazarea-articulaţia* (dispreţuind semnele de strictă articulaţie existente şi considerând fiecare arc de legato drept o delimitare de frază), unele *nuanţe dinamice* (printre altele, atenuarea unor contraste, de ex. introducând în nenumăratele indicaţii beethoveniene de ***fp*** un diminuendo, cu rezultatul total fals – ***f*** *dim* ***p***), *indicaţii de pedală* (neînţelegând, de pildă, că Beethoven, ca şi Haydn, nu nota pedalizările curente ci doar pe cele excepţionale), care au fost corectate fără milă în sensul unei "curăţiri" banal şcolăreşti[*]. Toate acestea ca rod al schimbărilor inevitabile de optică pe care timpul o aduce în mentalitatea muzicienilor, rodul înţelegerii greşite a tradiţiei, confundată cu stilul actual de interpretare. Şi încă, nu cunoaştem decât erorile cele mai grosolane – modificările scrise ale textului – căci mărturii sonore ale epocii nu există, pentru a cunoaşte şi alte detalii ale interpretării în epocă.

Preocuparea pentru acurateţe nu era însă moartă şi ea a generat, în anul 1862, prima ediţie conformă cu originalul (*Urtext)*, realizată de Franz Kroll, tot după *Clavecinul bine temperat de J.S.Bach*, la aceeaşi editură Peters, iar în 1881 marea ediţie critică a lui Hans Bischoff la editura Steingräber (un punct de referinţă pentru multă vreme). Fenomenul „corectării" textelor originale de către editori a continuat însă, nu numai cu opera lui Bach sau cu alte opere destinate iniţial clavecinului. Nu a scăpat de furia revizuirilor nici un compozitor.

Înţelegerea sensului operelor scrise a fost, în decursul timpurilor, diferită – este ceea ce am numit evoluţia „mentalităţilor stilistice". Concepţiile dominante la un moment

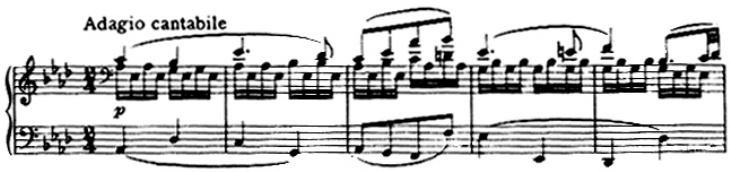
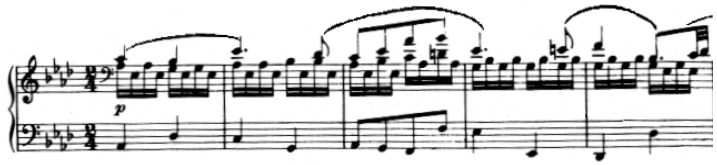
[*] Vezi *infra* pag.17 urm.

https://biblioteca-digitala.ro

dat au fost transferate şi asupra textelor scrise anterior, devenind normative pentru interpreţi în locul sau deasupra notaţiilor originale. Ediţiile curente ale tuturor clasicilor au cuprins „îmbunătăţiri" de tot felul, menite să ajute înţelegerea sensului muzicii. În realitate, ele au reuşit să acopere şi să modifice chiar, relaţii voite expres de creatori dar pe care editori cu vederea scurtă nu au ştiut a le recunoaşte. Este vorba cel mai des de semne de articulaţie, transformate în semne de frazare, unele de-a dreptul opuse intenţiilor semnalizate de compozitori. Câteva cazuri sunt edificatoare.

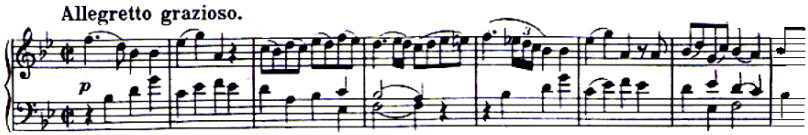
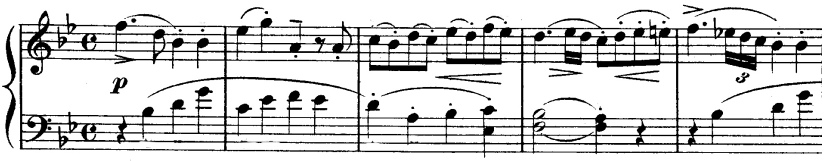
În cartea lui Rudolf Westphal, *Allgemeine Theorie des musikalischen Rhythmus* (1880), apare o notă care – referitor la *Adagio* din *Sonata* în *do* minor op. 13 (*Patetica*) – îl acuză violent pe Ignaz Moscheles (până la transparente aluzii antisemite) de deformarea gândirii beethoveniene în ediţia sa de sonate, încheind cu cuvintele: "Să încerce domnul Moscheles să cânte aşa!" În versiunea lui Westphal frazarea era conformă principiilor logice curente în vremea aceea, practicate în mare măsură şi azi. Numai că versiunea marelui pianist Moscheles este cea care corespunde exact originalului beethovenian…

Iată cele două versiuni:

a.

b

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. 1: L.v. Beethoven, *Sonata* în *do* minor op 13, *Pathétique* p. a II-a
a) Ed. I. Moscheles (original!) b) propunerea lui R. Westphal

În tema Finalului *Sonatei* în *S*ib major K. 333 de Mozart, *legato*-ul original, pe optimile de trecere din măsura a 4-a) (ex.2a, mai jos, arată intenţia explicită de a lega cele două semi-fraze identice între ele într-o perioadă supra-ordonată unitară de 8 măsuri, în timp ce în ediţia Litolff (şi multe altele la fel), prin modificarea notaţiei, consecventul se separă şi apare precedat în măsura 4 de o anacruză (*proleptică*) (ex.2b), de care antecedentul nu a beneficiat (ceea ce contravine şi *principiului bunei continuări* consacrat de teoria psihologiei *gestaltiste,* pe care editorii nu-l cunoşteau pesemne, dar Mozart îl aplica).

a.

b.

Ex.2: Mozart, *Sonata* în *Si*b major K.333 p. a III-a.

a)*Urtext* ed. Henle şi Universal; b**)** Ed.Litolff

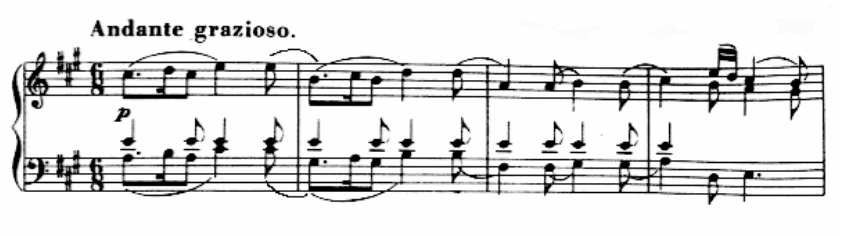
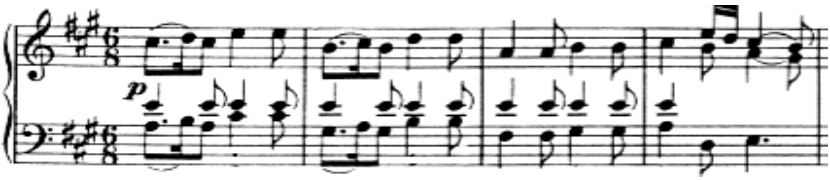
https://biblioteca-digitala.ro

Legato-ul original nu împiedică încheierea antecedentului pe timpul III al măsurii a 4-a, ce se poate realiza nu prin întreruperea *legato*-ului, ci doar prin mijloace dinamice. În plus ediţia adaogă numeroase semne de articulaţie şi nuanţe. Libertatea preferinţei personale a interpretului e astfel anulată de corectura editorului, adevărul fiind obnubilat.

O modificare similară este descrisă de F. Lerdahl/R. Jackendoff în *Sonata* în *La* major K. 331 de Mozart. În analiza acestora[1], tema variaţiunilor din partea I ar oferi două posibilităţi de grupare (egal îndreptăţite în viziunea autorilor):

a) Anacruzic, începând a doua celulă melodică cu ultima optime din prima măsură (ex.3a) şi continuând cu acelaşi tip de relaţii care vor fragmenta consecventul frazei.

b) Cruzic, pe bara de măsură, în formă de *bar*, cu 2 motive de câte o măsură urmate de unul de 2 măsuri. Subliniem că ex. 3b reprezintă textul original:

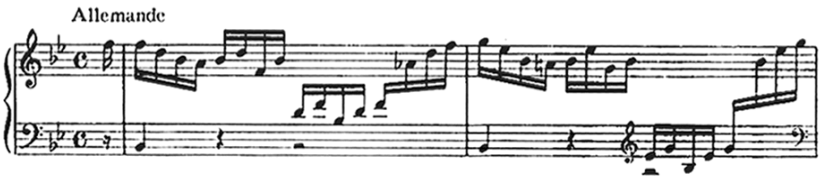
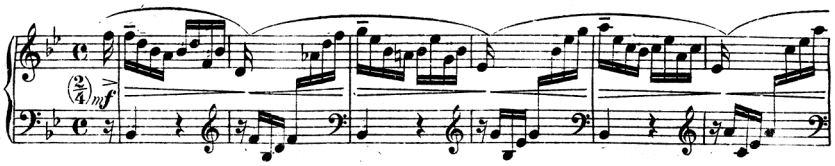
a.

b.

Ex. 3: W.A. Mozart, *Sonata* în *La* major K. 331, p. I
a) Ed. Peters 1904 b) Ed. Henle, *Urtext* (original)

[1] F. Lerdahl, R. Jackendoff, op.cit. pag. 65, 66

https://biblioteca-digitala.ro

Interpretarea variantei a) implică scurtarea pătrimii de pe optimile 4–5 şi, după separare, apropierea optimii finale (anacruzice) de timpul 1 următor. Varianta b) implică, în schimb, susţinerea valorii pătrimii de pe optimile 4–5, cu diminuarea şi scurtarea optimii finale a fiecărei măsuri (pe fiecare timp apare astfel un ritm trohaic), pentru a crea separarea, paşii pe timpi şi structura de *bar* care rezultă de la sine. Iar aceasta era scrierea originală.

Cel mai flagrant exemplu de deformări ale textului original, cu consecinţe directe asupra rezultatului artistic, l-am întâlnit în Ediţia Academică a operelor lui Bach, sub redacţia lui Heinrich Germer (ed. Hofmeister Leipzig). Vom reproduce câteva exemple, pentru a arăta până la ce aberaţii a putut ajunge aplicarea dogmatică a concepţiei anacruzice, ca o idee fixă, în comparaţie cu *Urtext*-ul îngrijit de Kurt Soldan în 1937.

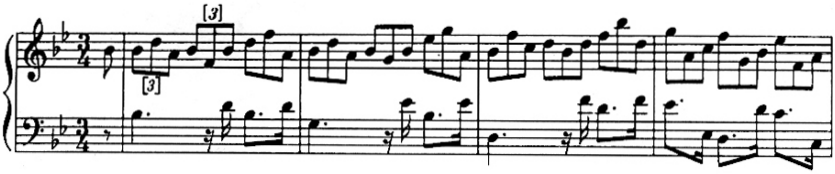
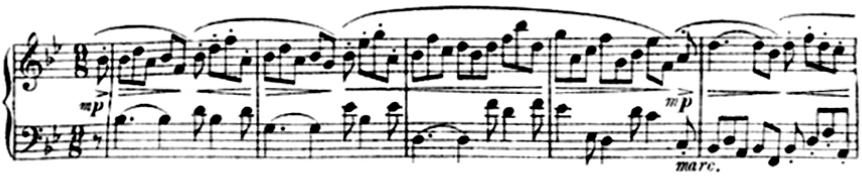
a.

b.

Ex.4: J.S.Bach: *Partita* I *Si*b major, *Allemande*

a.*Urtext*

b.ed. Germer

https://biblioteca-digitala.ro

Allemanda se înscrie, prin definiţie, într-o structură metrică de 4 timpi Împărţirea contra naturii a măsurii de 4/4 în jumătăţi (procedeu folosit de editor şi în *Preludiu*), pentru a putea fragmenta anacruzic arpegiile frânte (distribuite arbitrar între cele 2 mâini) ca şi dinamica – superfluă dar devenită obligatorie prin notare – modifică simţitor percepţia interpretului.

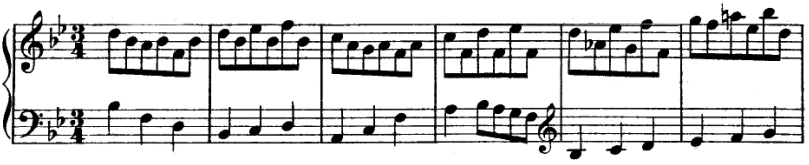
a.

b.

Ex.5: J.S.Bach: *Partita* I *Si*b major, C*orrente*

a. *Urtext*

b. ed. Germer

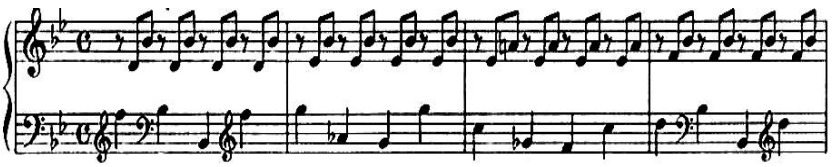
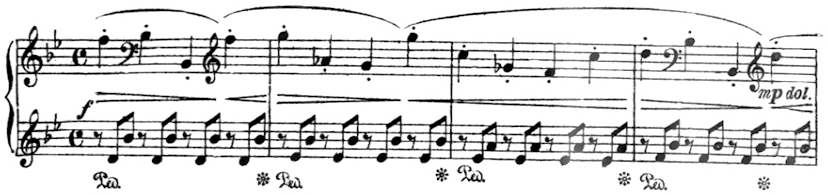
În *Corrente*, arcuri de legato puse fără nici o noimă, cu acelaşi scop de a crea anacruze în fiecare măsură. În plus ritmul punctat este transcris în ortografia ternară din sec.19 (conform ideii tradiţionale de adaptare ritmică) dar care, îngrădind posibilităţile de citire, nu poate deveni obligatorie.

https://biblioteca-digitala.ro

a.

b.

Ex. 6: J. S. Bach *Partita* I în *Si*b major, *Menuet*
a. *Urtext* b. Ed. Germer

*Menuetu*l este prin definiţie lipsit de anacruze, dar adaosurile de articulaţie şi dinamică le creează în fiecare măsură. Deformarea sensului frazelor şi a caracteristicii dansului originar în această ediţie este evidentă.

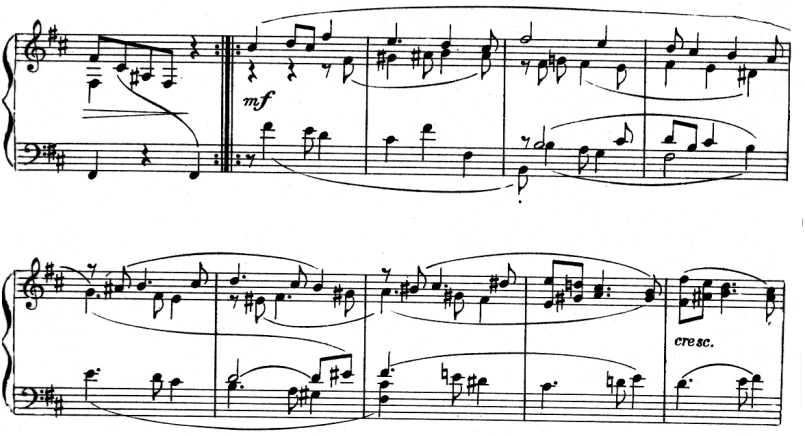
a.

b.

Ex. 7: J.S.Bach: *Partita* I *Si*b major, *Giga*
a. *Urtext*
b. Ed. Germer

https://biblioteca-digitala.ro

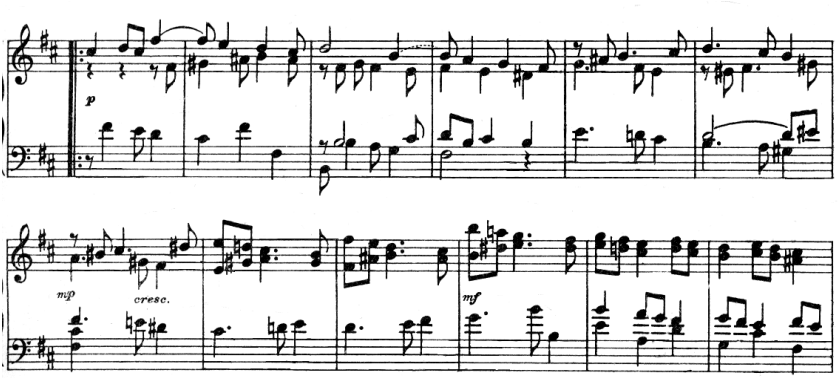
În *Gigă,* inversarea distribuţiei la cele două mâini (mult mai puţin confortabilă decât cea originală) numai pentru a avea melodia la mâna dreaptă, Dinamica şi, mai ales, pedalizarea grosolană, stereotipă, fără nici o preocupare pentru acurateţă (în vremea lui Bach pedala nu fusese nici măcar imaginată) au fost introduse fără grija că ceva ar putea fi nelalocul lui.

Dacă Ediţia Germer este uitată astăzi, celebra ediţie a *Sonatelor* de Domenico Scarlatti, îngrijită de Alessandro Longo, reprezintă un caz mult mai primejdios, fiind încă şi azi o ediţie de referinţă şi primul catalog quasi-complet al Sonatelor de Scarlatti. Un exemplu comparativ între ediţia Longo şi cea a lui Hermann Keller a Sonatei în si minor (Longo 33, Kirkpatrick 87) este edificator asupra erorilor celei dintâi.

H. Keller semnalează transcrierea greşită a notelor vocii de sopran (scrise original în cheia de sopran), în măsurile 3–4 după semnul de repetiţie:

a.

Citirea corectă este următoarea:

b.

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. 8: D. Scarlatti:*Sonata* în *si* minor, L.33, K .87
a. Ed. Longo nr.33
b. Ed. Keller

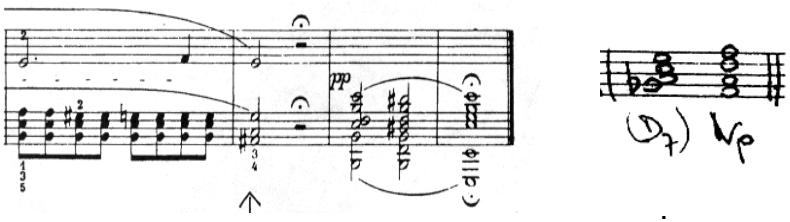
Din păcate, multe ediţii aşa-zis instructive au ca bază Ediţia Longo, cu erorile ei sau chiar ediţii anterioare, modificate grosolan inclusiv în ce priveşte integritatea textului, care a suferit uneori scurtări arbitrare, fără a mai socoti modificări de armonii şi adaosuri de articulaţie, frazare şi dinamică cu totul nepotrivite (din fericire, în ultimele decenii au apărut tot mai multe ediţii corecte şi sigure ale acestor *Sonate*).

Iată deci, că referirea la text nu este chiar certă. Pentru a pătrunde gândul compozitorului, ediţiile trebuie comparate, extrăgând ceea ce le este comun. Şi încă nu putem fi siguri. Chiar ediţiile *Urtext* **(**text original) au proliferat şi, surprinzător, *nu coincid* întru totul! Presupunem că editorii s-au bazat pe manuscrise sau copii diferite, de vreme ce apar diferenţe între *Urtext*-uri, care, toate, se pretind versiuni originale. Dar uneori modificările sunt voite, conştiente (reluând vechi concepţii de editare) provenind uneori din schimbarea mentalităţilor muzicale, alteori din dorinţa de a indica mai precis sensul muzical aşa cum a fost înţeles de editor. Buna intenţie nu elimină însă obligaţia respectării textului original *cu toate ambiguităţile sale.*

https://biblioteca-digitala.ro

Ediţia lui Ignacy Paderewski a operelor complete ale lui Chopin (de referinţă până la apariţia ediţiei mai recente a lui Jan Ekier), introduce schimbări de notaţie care au ca urmare semnificative modificări semantice.

Într-un studiu al profesorului Günther Reinhold asupra diferenţelor între autografe şi *Urtext* (apărut în revista EPTA, *Bilten*, Ljubljana 2001) este prezentat cazul modificării enarmonice (declarate, de altfel, expres) în ediţia Paderewski, a notaţiei *Preludiului* nr. 4 în mi minor op. 28 de Chopin. Fără a schimba note, se schimbă sensul.

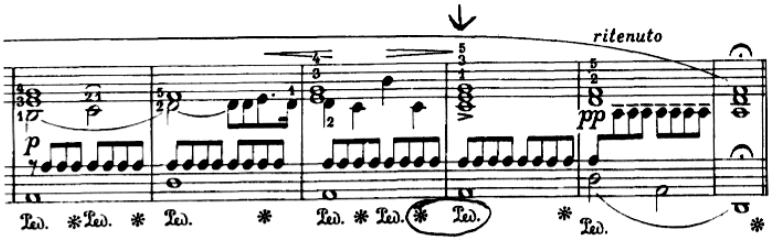
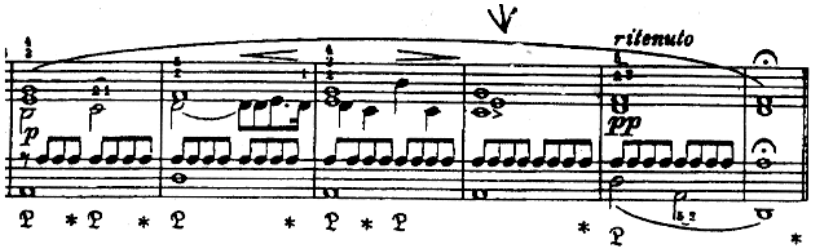
a. b.

Ex. 9**:** Fr. Chopin, Preludiul op. 28 nr. 4. în *mi* minor
a. Ed. Paderewski b. Ipoteza Reinhold

Acordul de la mâna stângă (arătat de săgeată) avea în original un *Si*b în bas, nu *La#*. Menţionăm că toate ediţiile anterioare respectau scriitura lui Chopin, fără a-l corecta la armonie... Ipoteza lansată de autorul articolului este că, de fapt, în locul pauzei cu *fermată,* Chopin ar fi putut gândi un acord de *sextă napolitană*, suprimat şi lăsat în suspensie (înlocuit de pauză), acord care ar fi putut realiza, în continuarea stingerii sonore, legătura armonică întreruptă. Această ipoteză, este susţinută de Peter Feuchtwanger şi Günter Reinhold în două studii diferite. Chiar dacă, poate, puţin fantezistă, ea este plauzibilă şi dovedeşte că originalul poate da loc la supoziţii pe care nimeni nu are dreptul să le interzică prin direcţionarea unilaterală prea decisă a gândirii. În plus, ipoteza este deosebit de poetică şi sugestivă pentru interpret, dovedind încă o dată – dacă mai era nevoie – necesitatea de a ţine cont de ambiguitatea expresiei muzicale şi de a nu corecta gândul compozitorului care, nu ştim niciodată câte valenţe poate

https://biblioteca-digitala.ro

conţine, despre care nu avem nici o altă dovadă decât urma lăsată de pană pe hârtie.

Altă modificare a textului întreprinsă în această celebră şi, de regulă, sigură ediţie se află în *Preludiul* op. 28 nr. 15 în *R*eb major.

a.

b.

Ex. 10: F.Chopin, *Preludiu* op. 28 nr 15**,** în *R*eb major
a.Ed. Paderewski b. Ed. Henle, conformă cu originalul

Accentul (indicat de săgeată) pus explicit în manuscris pe vocea de alto, *mi*b (conform cu ediţii atât de serioase ca Wiener Urtext sau Henle, dar şi cu ediţii mai vechi), este plasat sub vocea de tenor, *do*, eliminând reliefarea sunetului *mi* – care apare atât de expresiv în original – şi dirijând continuarea melodiei vocii de alto spre repetarea neinteresantă a sensibilei *do*. Totodată întâlnim şi o modificare nepermisă a pedalizării originale în sens scolastic (încercuită în exemplu), în locul bogăţiei de armonice a originalului.

https://biblioteca-digitala.ro

Concluzia autorilor citaţi este trimiterea la facsimile după manuscrise. Chiar dacă lucrul nu este practic realizabil pentru oricine, se vede acum, când analizele au devenit mai exacte şi mai pertinente în ce priveşte semnificaţia detaliului, că nu tot ce se aude este ceea ce a intenţionat compozitorul. Şi aceasta, chiar în cazul celei mai bune credinţe şi probităţi a interpreţilor.

Am ales special aceste exemple din opera lui Chopin, pentru că părea a fi mai aproape de vremurile noastre. Ce să aşteptăm de la ediţiile operelor mai vechi?

Stabilirea textului adevărat rămâne o problemă care, pe măsura creşterii exactităţii surselor, devine tot mai spinoasă, pentru că naşte exigenţe sporite. Iar exemplele prezentate au putut dovedi că nu este vorba despre controverse teoretice sterile ci, pentru cine ştie într-adevăr să citească o partitură în toate implicaţiile pe care le conţine, imaginea dorită de compozitor poate fi grav deformată.

Şi? Nu sunt asemenea deformări fenomene strict locale, fără relevanţă pentru imaginea generală? Socotim că acestor întrebări ar fi locul să le răspundă compozitorii, în ce măsură consideră ei că este afectată imaginea pe care o vor să fie receptată de public. Şi, în funcţie de punctul lor de vedere actual, putem trage concluziile şi pentru cei din trecut, care nu mai sunt în măsură să-şi apere muzica.

Până atunci, însă, vom rămâne să pledăm pentru cea mai fidelă execuţie posibilă. Aceasta se poate face numai pe un text stabilit după consultarea comparativă a mai multor ediţii de încredere şi după analiza punctelor discutabile. Altfel, identitatea operei poate deveni neclară, prin diferenţele ce apar de la o ediţie (o execuţie) la alta. Iar răspunderea interpretului faţă de gândul creatorului este cu atât mai plină de consecinţe, cu cât numai execuţia efemeră rămâne reală în conştiinţa publicului – mai ales dacă este înregistrată, deci repetabilă.

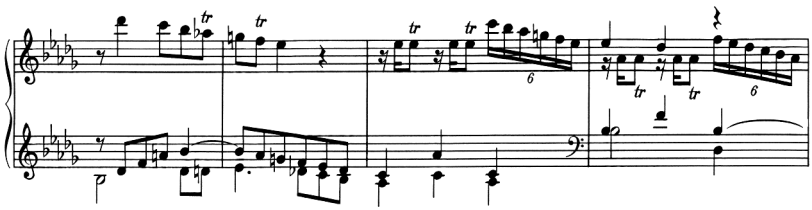
Despre ornamente şi nu numai

Ornamentica reprezintă un teren plin de semne de întrebare. Nu este vorba numai de citirea simbolurilor grafice, despre care s-au scris volume întregi. Nu le vom repeta,

https://biblioteca-digitala.ro

întrucât problema este extrem de vastă şi a născut o întreagă bibliografie. Regulile constrângătoare sunt puţine, au cunoscut multe excepţii şi s-au schimbat pe parcursul istoriei. Scrierile despre ornamentică (şi nu sunt puţine) se încheie, toate, cu aceeaşi concluzie şi anume că toate normele sunt în mare măsură facultative, decisiv fiind bunul gust şi concepţia interpretului respectiv *(*Mozart considera *gusto* drept calitatea supremă a interpretului). Totuşi, anumite jaloane sunt necesare.

Obligaţia barocă de a considera *mordentul* şi *trilu*l ca o *appoggiatură* superioară repetată, este o regulă ce a funcţionat în tot secolul XVIII şi cunoştea numai excepţii precizate. Una din acestea este aceea a *non-repetării*, potrivit căreia nu este permisă repetarea notei superioare, deci dacă nota precedentă trilului anticipează *appoggiatura* superioară care iniţiază trilul., acesta începe cu nota principală. Din aceeaşi cauză, în cazul anticipării notei principale, trilul începe obligatoriu cu nota superioară, *cu o singură excepţie*: dacă prin începutul pe nota principală se constituie o formulă melodico-ritmică caracteristică. Ambele situaţii se regăsesc în exemplul următor:



Ex. 11 : J. Haydn, *Sonata* în *La*b major, Hob. XVI/46, p. a II-a

Trilurile din primele 2 măsuri, în linie melodică descendentă, încep obligatoriu cu nota principală; pentru cele din următoarele două măsuri, interpretul poate decide dacă vor începe cu nota superioară (non-repetare) sau dacă prin repetarea notei principale va rezulta o formulă ritmică pregnantă, preferabilă în acest context.

În secolul XIX, regula şi-a pierdut valabilitatea, ornamentele începând toate, de obicei, cu nota principală, în parte sub influenţa artei vocale sau a unor practici

https://biblioteca-digitala.ro

instrumentale folclorice şi, mai ales, datorită funcţiei armonice tot mai semnificative a notelor melodice.

Interpretul se confruntă deseori cu problema necesităţii adăugării de ornamente, practică tradiţională în Baroc şi valabilă încă pentru concertele de Mozart, considerate a fi fost, unele, notate incomplet. Unde şi cât poate sau trebuie să fie ornamentat? Ce funcţie pot şi trebuie să îndeplinească adaosurile?

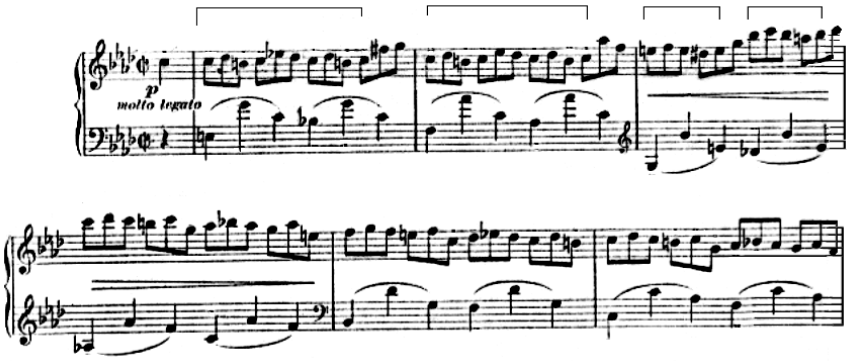
Se spune că Bach era criticat de contemporani pentru că nu lăsa posibilitatea ornamentării libere de către interpreţi, notând totul, chiar şi variantele înflorite (*Les agréments*) ale *Sarabandelor*, destinate repetării variate a unei mişcări lente ce ameninţa să devină fastidioasă. Bach reprezintă, în acest domeniu, un pol al austerităţii. În schimb, în muzica lui G. F. Händel apar părţi întregi de suită, abia schiţate armonic, urmând a fi împlinite, conform tehnicii de realizare a *basului continuu* şi celei de *diminutio*. Asemenea norme prezidează şi la ornamentica adăugată mai mult improvizatoric de către interpret.

Dacă Barocul dezvoltase o tehnică şi principii mai mult sau mai puţin obligatorii de ornamentare a discursului în interpretare, epocile următoare, bazate pe alte tipuri de structuri, alte instrumente şi alte reguli de notare a dinamicii lasă mult mai puţin loc adăugirilor de note. La Mozart, problema ornamentelor propriu-zise trece, în preocupările interpreţilor, mult în urma celei a *Cadenţelor*, lăsate la voia improvizaţiei atunci când nu sunt compuse integral de autor. Uneori sunt recomandate, după anumite opinii de autoritate, şi completări necesare ale unor pasaje doar schiţate prin punctele extreme (v. Paul Badura-Skoda – *Mozart-Interpretation*), sau aşa-numitele „*Introduceri*" – mici improvizaţii melismatice, ce realizează trecerea de la o *fermată* pe o armonie de Dominantă (de regulă) spre continuarea discursului sau repriza tematică. Prezente frecvent în concertele mozartiene, acestea au persistat şi mai târziu. Probabil ultima utilizare a unei asemenea introduceri improvizate, lăsată în seama interpretului, a fost în *Concertul* pentru vioară în *Re* major op. 61 de Beethoven, la momentul trecerii de la partea a II-a *Adagio* la partea a III-a

https://biblioteca-digitala.ro

Rondo. În orice caz, în muzica pentru pian, nu avem cunoştinţă de apariţii ulterioare ale acestui tip de intervenţie a interpretului în textul muzicii, acceptate de compozitori. În ce priveşte *Cadenţele,* multe *Concerte* de Mozart şi toate *Concertele* compuse de şi după Beethoven au *Cadenţe* scrise de autorii lor. Improvizaţia nu e exclusă, dar cele originale sunt de regulă preferate.

Dar nu numai sub aspectul existenţei/inexistenţei ornamentelor adăogate sau improvizate ne interesează problema – acceptarea necesităţii lor fiind o discuţie departe de a fi încheiată – ci mai ales ca situare în contextul expresiv. *Dinamica* ornamentelor este o problemă mult mai generală. Ea se pune diferit, după cum acestea joacă un rol structural sau sunt doar accesorii ale liniei principale.

Există ornamente scrise ca atare cu semne convenţionale, dar se întâlnesc frecvent linii melodice din care formulele ornamentale compuse explicit fac parte integrantă.

Ex. 12: Fr. Chopin, *Studiul* în *fa* minor, op. 25 nr. 2

Studiul op. 25 nr. 2, în *fa* minor de Chopin constituie un exemplu caracteristic de melismatică organizată pe tiparul (indicat de cleme al) unui grupet repetat sub care răzbate un sunet lung, ornamentat (*do* în măsurile 1 şi 2, *mi* şi *si*b în măsura 3) cu *échappée*-uri progresiv ascendente. Direcţia generală acumulează tensiunea pentru arcul melodic ce începe

https://biblioteca-digitala.ro

din măsura 3. Dar caracterul vădit ornamental al melodicii impune o tratare corespunzătoare din punct de vedere dinamic, cu o transparenţă sonoră ce interzice orice insistenţă.

Pe acest tip de melismatică se bazează una din cele mai frecvent întrebuinţate tehnici variaţionale. Compozitorii construiesc şi îmbracă adeseori în asemenea figuri melodice temele

În muzica lui Chopin dar şi la mulţi alţi compozitori, apar frecvent întorsături melodice similare unor ornamente dar încărcate de sentiment, care asumă o funcţie expresivă de multe ori intensă, rezultând din context (grupetele încărcate de expresie, caracteristice muzicii lui Schumann şi mai ales celei a lui Wagner, şi folosite de mai toţi compozitorii romantici). Acest lucru nu este valabil pentru acele ornamente care doar „împodobesc" linia sau cele care, mai ales în operele destinate clavecinului, au rolul de a întări sau prelungi sonoritatea unor note. Insistenţa pe asemenea formule pur ornamentale poate absorbi din energia necesară pentru conducerea ulterioară a liniei. O execuție de lucru cu suprimarea ornamentelor ar putea fi o soluţie practică, de studiu, pentru aflarea rolului ornamentaţiei şi a sensului melodic fundamental. Linia nudă va clarifica rostul şi dinamica necesară ornamentului.

*

Odată depăşite dilemele ediţiilor şi stabilirii textului corect, sarcina interpretului rămâne să aplice principiile, legile nescrise ale gramaticii interpretării Pentru aceasta, citirea riguroasă a textului acceptat ca bază este o datorie absolută. Iar „a citi riguros" înseamnă a citi ***tot ce este scris şi tot ce nu este scris,*** adică trebuie remarcată nu numai prezenţa dar şi absenţa oricărui semn care apăruse într-un loc paralel şi care tocmai a încetat să apară (exemplu: într-un şir de puncte de *staccato*, absenţa acestuia deasupra unei anumite note). Eroarea tipografică rămâne întotdeauna o ipoteză posibilă, dar ea nu poate fi acceptată decât după analiză, atâta vreme cât o absenţă poate reprezenta şi o intenţie componistică. Nu putem evalua *a priori* portanţa unei idei artistice, decât prin consecinţele nerealizării ei. Detaliul cel mai fin, inobservabil unei priviri superficiale, se poate dovedi esenţial pentru

https://biblioteca-digitala.ro

decelarea unui sens care să contribuie la o conturare sau înfrumuseţare sensibilă a imaginii.

În privinţa atitudinii faţă de textul adoptat, întâlnim doi versanţi de comportament:

– subiectivitatea totală – punerea mai presus de exactitate a simţirii personale, a elanului de moment, sau

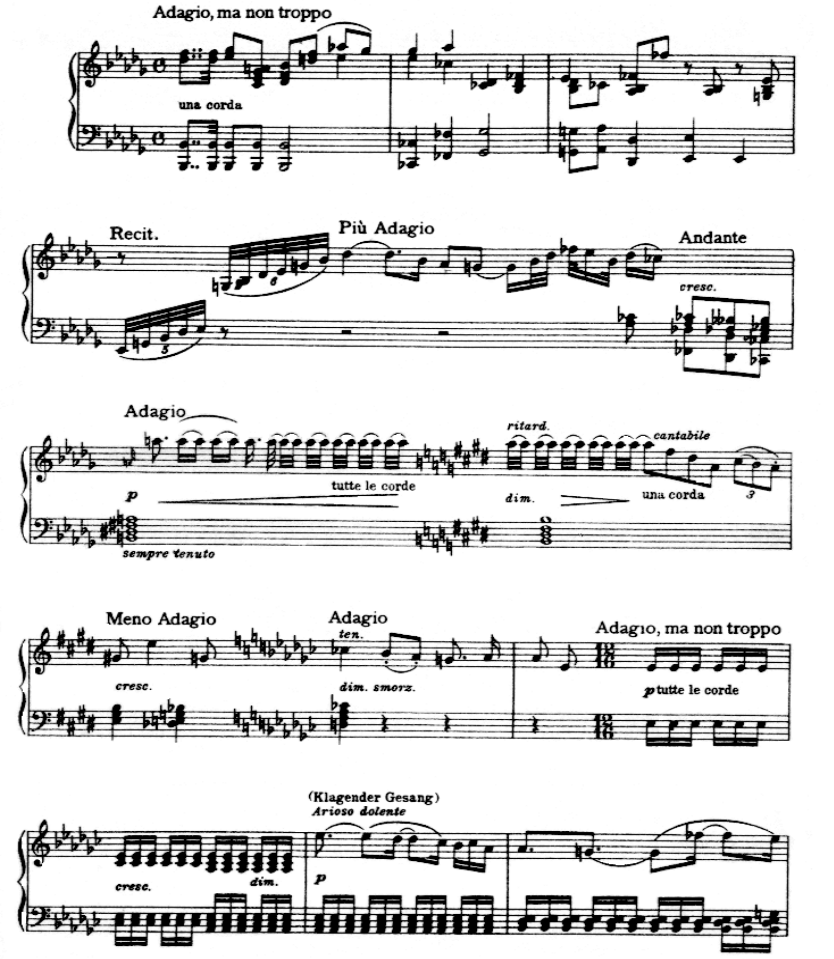
– obiectivitatea – adică aşezarea mai presus de orice a exactităţii citirii şi realizării sonore a partiturii, expresia derivând din punerea în acţiune a tuturor principiilor de structurare dinamică a textului. Obiectivitatea nu trebuie să însemne, nici pe departe, ceea ce se înţelege curent prin acest termen – răceală, absenţă a participării personal-afective – ci poate fi însoţi fervoarea, abnegaţia opusă aroganţei (de cele mai multe ori inculte) şi atitudinii excesiv subiective.

Evident, în citirea textului, interpretul trebuie să ţină seama de principiile de notaţie şi de gradul de libertate permisă, specifice epocii compozitorului respectiv; aşa cum şi în armonie, anumite structuri acordice creatoare, într-o vreme, de puternice tensiuni s-au tocit faţă de evoluţia sensibilităţii şi a percepţiei disonanţei; sau rupturi melodice cu totul impresionante ale unor epoci, par astăzi lin conduse faţă de contururile frânte, contorsionate, ale unor lucrări mai noi.

Articulaţia a fost diferit notată în timp. Frazarea a fost notată numai în anumite perioade, de anumiţi compozitori (şi mai ales editori, cum am văzut) şi atunci au folosit, nu semne specifice care nu existau, ci s-au servit tot de arsenalul articulaţiei, semănând confuzie. Dinamica, acolo unde nu este notată expres, rezultă din structură şi trebuie aplicată ca atare, cu stricteţe mai ales pe detaliu – chiar dacă pe arhitecturi mai largi opţiunea personală rămâne decisivă. Notaţia în acest domeniu informează de regulă numai asupra macro-structurii, lăsând detaliul (micro-dinamic) în grija intenţiei expresive şi cunoaşterii presupuse a tradiţiei de către interpret.

În această privinţă, clasicii (Beethoven, mai ales) au ştiut să precizeze numai ceea ce era necesar şi să nu încarce textele cu indicaţii tautologice. Beethoven ştia precis ceea ce trebuia să ştie şi să facă interpretul în mod normal şi nu nota decât excepţiile sau abaterile. Dar această parcimonie nu l-a

https://biblioteca-digitala.ro

împiedicat, atunci când a considerat necesar, să noteze la începutul părţii a III-a din *Sonata* op. 110 în *La*b major unsprezece modificări de *tempo* (dacă socotim şi modificările agogice) şi cincisprezece schimbări dinamice (în total 26 indicaţii!) în nouă măsuri, ceea ce va deveni un procedeu răspândit către sfârşitul secolului XIX.

Ex.13: L.v.Beethoven, *Sonata* op.110 în *La*b major, p. a III-a, Introducere

https://biblioteca-digitala.ro

Mai târziu notaţia s-a complicat, din nevoia fixării tot mai multor detalii. Compozitorii post-romantici şi cei impresionişti au ajuns astfel la o aparentă hipertrofie a indicaţiilor. Dar acestea sunt adesea justificate. De exemplu la George Enescu, permanentele fluctuaţii de dinamică şi tempo, *rubato*-ul specific muzicii sale, nu se pot dispensa de notaţii detaliate care, puse în context, devin intens sugestive. Iar mai târziu, compozitorii atonali au fost obligaţi să definească dinamic sunete care nu se mai legau după tipare cunoscute, existând riscul unor asocieri nedorite, ceea ce a dus la notarea *quasi-pointillistă* a dinamicii şi agogicii. Diferenţierea notaţiei a produs însă, alături de această rafinare, şi un efect pervers – încercarea unor editori, chiar mari pianişti, de a încărca textele clasice prin transcrierea amănunţită a propriei viziuni interpretative, în ediţii aşa-zis instructive ale clasicilor. Interesante pentru cercetător, pentru interpretul care le foloseşte ca îndrumare acestea suferă de două grave erori. Cea mai evidentă este de ordinul intenţiei: transformarea unei versiuni personale în normă, tinzând a elimina alternativele, mai ales în acele ediţii în care contribuţia editorului nu este diferenţiată grafic de textul autentic.

Mai puţin se vorbeşte, însă, despre cealaltă deformare, mult mai gravă, pe care o poate provoca adăugarea în text a intenţiilor personale de micro-frazare, micro-dinamică şi agogică. Acestea nu sunt numai personale dar, de regulă, în procesul execuţiei, sunt infinitezimale, adeseori mai puţin decât atât, pure tendinţe interne, ceea ce am numit *dinamică internă*. Notate, acestea iau deodată proporţii mult mai mari, invită la a scoate în evidenţă ceea ce trebuie să rămână sugerat, putând conduce spre o caligrafie ce imită caricatural modele eventual dispărute, distorsionând uneori până la schimonosire un text ce tindea să transmită o intenţie de execuţie clasică, cu un anumit echilibru. În plus, evoluţia în timp a stilului interpretativ, a mentalităţii stilistice, le face caduce. Pornind poate de la cele mai bune intenţii pedagogice, aceste ediţii pot deveni o manifestare de orgoliu interpretativ. Exemplul cel mai cunoscut este ediţia beethoveniană realizată de marele pianist Eugène d'Albert – inutilizabilă astăzi, mai ales datorită faptului că indicaţiile adăogate nu sunt în nici un fel diferenţiate grafic de

https://biblioteca-digitala.ro

cele originale. La fel ca multele ediţii bachiene din sec.19 despre care am vorbit. Când intenţiile personale apar izolat, într-o execuţie ocazională, în concert, ele stau sub răspunderea proprie a interpretului, care le cunoaşte şi stăpâneşte proporţiile; dar într-o ediţie, sub egida unui nume prestigios, ele riscă să devină regulă, lege multiplicată şi exagerată imprevizibil, scăpând oricărui control. Pericolul unor asemenea încercări, nu a fost îndeajuns semnalat. Din fericire există o apărare instinctivă a studentului sau interpretului naiv, ce se fereşte de un text prea încărcat, care îl sperie. Desigur că, pentru această categorie de interpreţi, nici textele nude – baroce sau clasice timpurii – nu sunt mai edificatoare. Aceasta a şi constituit de fapt justificarea adăugirilor. Dar ele pot fi utile numai dacă sunt făcute cu măsură şi competenţă stilistică.

Ca principiu, în citirea textului trebuie să primeze acele soluţii pentru care există *argumente* ce pot fi invocate şi formulate explicit. „Aşa îmi place" – nu poate fi un argument, deşi probabil pe aceasta se bazează, nemărturisit, în sufletul multor interpreţi, decizia finală.

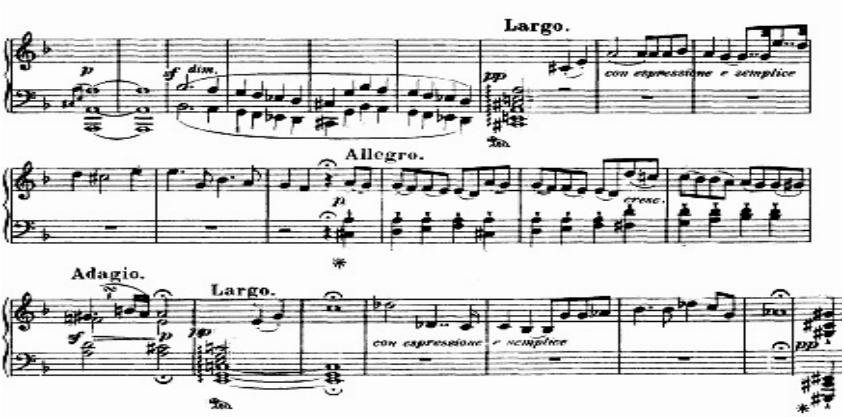
*

În acest context, se înscrie şi discutarea problemei unor indicaţii neobişnuite de *pedalizare* la pian, şocante nu atât prin disonanţă (azi nerelevantă) cât prin aparenta ieşire din stil. Problema s-a pus mai ales în legătură cu unele indicaţii beethoveniene, controversate încă şi adeseori corectate. Beethoven notează, aşa cum am spus, numai esenţialul, socotind că interpretul are cunoştinţele de bază, care să-i permită redarea gândului său muzical. De aceea, indicaţiile sale sunt de obicei laconice, afară de cazuri speciale care să necesite precizări. În cazul pedalei, aceasta nu este notată decât arareori, presupunând că, în general, interpretul ştie cum să o folosească. Nicidecum nu se pune problema că lipsa instrucţiunilor scrise în acest domeniu ar putea însemna un cântat fără pedală. Se ştie că Beethoven însuşi o folosea din plin. Dar dacă pedala poate fi folosită şi acolo unde nu este pretinsă expres, inversul *nu* este valabil: consecinţa *nu* este că indicaţiile exprese, scrise, de pedalizare pot fi ignorate, că nu ar fi obligatorii dacă nu corespund normelor scolastice.

https://biblioteca-digitala.ro

Dimpotrivă. Şi totuşi, acest lucru se întâmplă frecvent, pentru că Beethoven experimentează prin pedală efecte cu totul insolite, depăşind cu mult deprinderile auditive ale epocii sale. Astfel încât unii editori şi-au permis chiar să-l „corecteze" pe Beethoven, şi să „pună ordine" în indicaţiile sale de pedală.

Prima indicaţie de acest tip apare abia la începutul primei părţi a *Sonatei quasi una fantasia* op. 27 nr. 2 în *do* diez minor şi este încă ambiguă pentru interpreţii de astăzi, fiind adeseori înţeleasă greşit: *Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordini,* pare astăzi a avea cu totul alt înţeles decât cel original, care voia să spună că se cântă *cu pedală* (cu amortizoarele de sunet ridicate, fără „*sordini*" sau „*dämpfer*", adică amortizoare de sunet) şi *nu* fără folosirea pedalei stângi a pianului (denumită din totdeauna *una corda,* nu surdină), cum se înţelege uneori. Desigur, în lipsa unor indicaţii mai precise, pedalizarea se face bogat dar normal, fără suprapuneri armonice nedorite, *tempo* lent şi armonia larg extinsă favorizând acest deziderat.

A doua oară, însă, când Beethoven cere explicit o anumită folosire a pedalei, el experimentează un efect special: în prima parte a *Sonatei* op 31 Nr.2 în *re* minor, în cele două segmente de *Recitativ* care deschid repriza compozitorul prevede menţinerea pedalei de rezonanţă peste întregul *Largo*, cuprinzând *tot* recitativul în pofida disonanţelor ce apar:

Ex .14 : L.v. Beethoven, *Sonata* op. 31 nr. 2, p. I, Repriza

https://biblioteca-digitala.ro

Efectul cerut este cu totul special şi iritant pentru foarte mulţi. S-au adus nenumărate corecţii şi argumente împotriva respectării acestei indicaţii (care, repetăm, nu este facultativă, la un compozitor şi interpret ca Beethoven). S-a invocat surzenia sa, uitându-se faptul că, în 1801-1802 când compunea sonata, compozitorul era încă departe de a fi infirm. S-au făcut referiri la pianele epocii care ar fi sunat, pasă-mi-te, altfel[1]. Se poate obiecta la aceasta că, dacă argumentul ar fi fost valabil şi pianele ar fi permis într-adevăr, pedalizările lungi ar fi putut fi mai frecvente, mai generalizate, nu legate doar de anumite efecte şi structuri.

Arthur Schnabel pretindea cu fermitate, ca regulă, respectarea tuturor cerinţelor beethoveniene. El deosebea folosirea „instrumentală" – coloristică a pedalei, de cea „muzicală" – când efectul este esenţial pentru structură – considerând indicaţiile Titanului ca făcând parte din această din urmă categorie. Schnabel a experimentat instrumente contemporane creaţiei sonatei şi a constatat că efectul de neclaritate este acelaşi ca şi pe pianele moderne[*]. De aceea, el presupune că este vorba despre o necesitate de prelungire enormă a armoniei de Dominantă, indiferent halo-ul de disonanţe creat[2]. Ca urmare, numeroşi autori au recomandat, drept soluţie de compromis, ţinerea acordului din bas, care ar produce o oarecare rezonanţă generală, în locul pedalei ce ar putea astfel să fie folosită într-un mod „curat" şi convenţional.

Piero Rattalino exprimă poziţia că pedalizarea cerută de Beethoven corespunde unei intenţii artistice precise. Autorul citează pe Karl Czerny, elev direct al lui Beethoven care – în 1840, când instrumentele erau deja la un alt grad de perfecţionare decât la începutul secolului – scria în *Suplimentul* la *Metoda completă pentru Pian op. 500* publicată în 1842: „*Pedala se ţine pe timpul Recitativului, care trebuie să sune ca de la mare depărtare*"[3]. La fel, Arthur Schnabel îndeamnă în

[1] Alfred Brendel, *Musik beim Wort genommen*, Piper Schott, Mainz, 1995

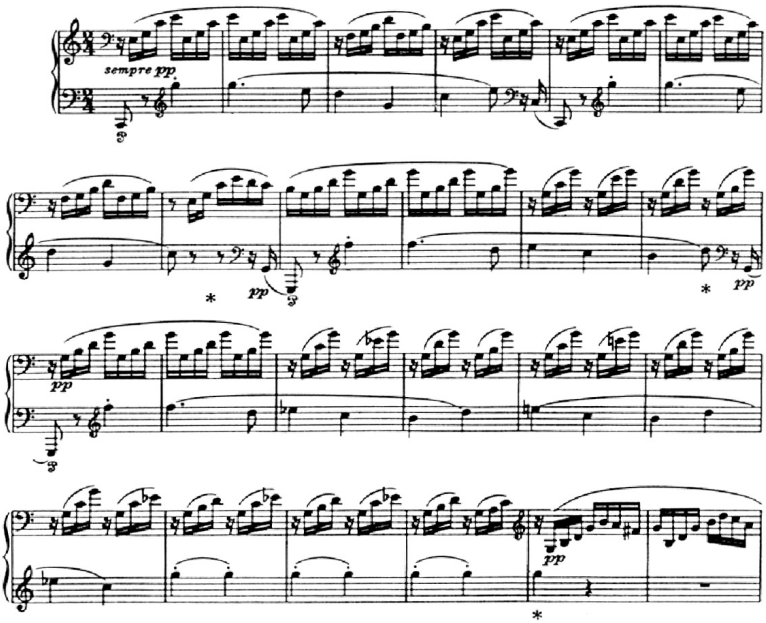
[*] Am repetat experienţa personal, cu aceleaşi concluzii (CIV).

[2] K. Wolff, *op.cit.,* pag.100 urm.

[3] Piero Rattalino: *Le sonate per pianoforte di Beethoven*, Musica Universita, Roma

https://biblioteca-digitala.ro

ediţia sa a *Sonatelor* ca pedalizarea originală să fie respectată peste tot „cu curaj". Iar Clifford Curzon sublinia poziţia lui Schnabel, că „nu pedalizarea trebuie modificată, ci calitatea tuşeului"[1].

Şi mai mare rezistenţă a întâmpinat indicaţia de pedalizare temei refrenului *Rondo*-ului din *Sonata* în *Do* major op. 53, care prevede păstrarea pedalei apăsate pe un timp încă mai îndelungat, sub o desfăşurare pianistică foarte mobilă, suprapunând armonii de dominantă şi tonică, majore şi minore, în mod repetat, la toate reluările refrenului. Şi în acest caz, Czerny spune hotărât: „Acest *Rondo* de caracter pastoral *este bazat în întregime pe folosirea pedalei*, care aici apare ca esenţială"[2].

Ex. 15: L.v. Beethoven, *Sonata* în *Do* major, op. 53, *Rondo*

Nr. 1/1967, pag.34

[1] *Idem,* pag. 14

[2] *Idem,* pag.38

https://biblioteca-digitala.ro

Indicaţiile de pedalizare sunt originale şi arată fără cel mai mic dubiu semnul de ridicare. Este exclus ca Beethoven să nu fi sezisat suprapunerile de armonii inadmisibile în teoria timpului, mai ales pe rândul 3 al exemplului.

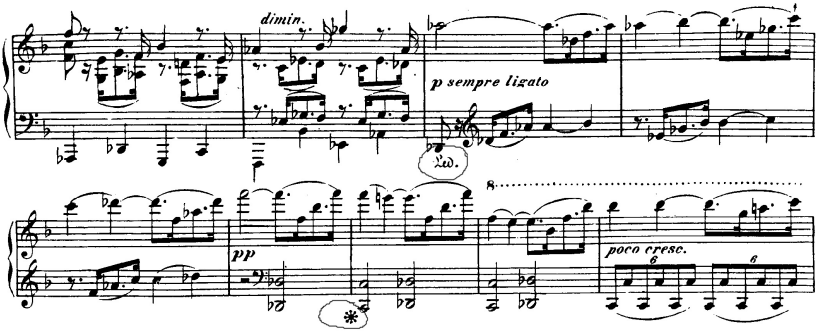
Asemenea notaţii sunt de cea mai mare importanţă pentru crearea unor imagini sonore caracteristice şi cu totul neobişnuite. Nu este posibil ca ele să fie datorate neatenţiei (pentru că sunt repetate de fiecare dată identic în cuprinsul piesei) sau, şi mai puţin, unor erori. Datoria interpretului este, deci, nu să selecteze indicaţiile pe care le va lua în seamă şi să ignore altele (indiferent de justificarea invocată), nici să caute paliative prin care să eludeze o cerinţă de mare îndrăzneală artistică, ci *să caute acea imagine* sonoră (sau/şi psihologică) în care *toate* indicaţiile textului *respectate întocmai* să se poată înscrie.

Respectarea pedalizărilor beethoveniene (şi nu numai cele discutate aici, ci şi cele din *Sonatele* op. 101 *La* major – partea II, op.110 *La*b major– partea III, din *Concertele* nr. 3 în *do* minor – partea II – şi nr. 4 în *Sol* major – partea III, şi multe altele) se impune pentru interpreţi, nu numai ca principiu de fidelitate, ci mai ales pentru că ele conturează fiecare o idee artistică mereu alta.

Despre indicaţia originală din *Sonata* op. 101, partea II, de a prelungi pedala pe nota *re*b din bas timp de 4 măsuri (măs. 30-33), Hans von Bülow scria: ”Indicaţia [...] produce dezavantajul de a face confuze vocile canonului; totuşi, ca şi în alte frecvente ocazii, ceea ce e secundar trebuie sacrificat (în favoarea) scopului principal, care este *efectul sensibil al sonorităţii*”[1]. Nici un autor serios şi realmente informat nu gândeşte altfel.

[1] *Idem*, pag 13.

https://biblioteca-digitala.ro



Ex.16: L.v.Beethoven, *Sonata* op. 101, p. II, *Vivace alla marcia*

În *Recitativul Sonatei* op. 31 nr. 2 pedalizarea prelungită are o puternică motivaţie psihologică, sugerând poate un gând neclar, o căutare în memorie a unei amintiri confuze sau o imagine îndepărtată; pe când în *Rondo*-ul final din *Sonata* op. 53 are un caracter descriptiv, creează o atmosferă specifică, cu neclarităţi impresioniste (nu ar fi prima anticipare stilistică la Beethoven) şi oscilează între sonoritatea ceţoasă a începutului şi incisivitatea sonoră imediat subsecventă.

Urmarea descoperirii acestor efecte, cu scopul sugerării unei atmosfere de ambiguitate, de reminiscenţe, de îndepărtare etc. se resimte mai târziu, în muzica romantică şi, apoi, mai ales, în Impresionism. Unul din primele exemple celebre de acest fel este în finalul suitei *Papillons* op. 2 de Robert Schumann, unde pedala este prevăzută să dureze 27 de măsuri, timp în care, teoretic (armonic), ar putea exista o pedală armonică de tonică în bas, dar practic, acustic, efectul este notat chiar de Schumann: „zgomotul Carnavalului se stinge încet, iar ceasul din turn bate ora şase”.

Patru remarci finale, în legătură cu acest subiect:

a) Totdeauna aceste pedalizări sunt legate de prelungirea unui bas în registrul extrem grav, care cuprinde în armonicele sale toate disonanţele create în acut, atenuându-le efectul.

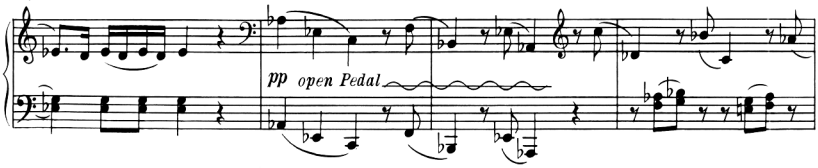
https://biblioteca-digitala.ro

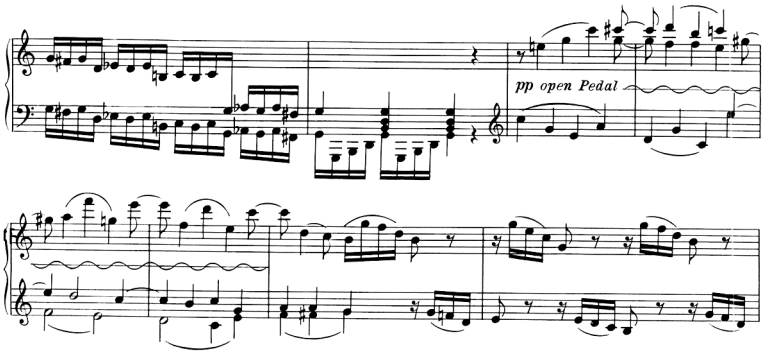
b) Ele se aplică unor pasaje în nuanţe dinamice extrem de scăzute – ***pp*** – care permite suprapunerilor disonante să se integreze în rândul acestor armonice, indiciu clar al acuităţii auditive a lui Beethoven ca şi al imaginaţiei sale premonitorii.

c) Beethoven nu este primul care imaginează asemenea efecte de pedală. Înaintea lui, nimeni altul decât Joseph Haydn experimentase sonorităţi similare în prima parte a *Sonatei* în *Do* major Hob. XVI/50, pe care le notase la fel de explicit. În ultima vreme atari indicaţii au început să fie respectate strict, fără să mai provoace aceleaşi discuţii, probabil şi pentru că răspândirea muzicii lui Haydn este mult mai recentă, când auzul a devenit mai tolerant.

Iată cele două fragmente în Ediţia Wiener Urtext:

a.



b.

Ex 17**:** J. Haydn, *Sonata* în *Do* major Hob.XVI/50, p. I
a.măs. 73 – 74 b.măs. 120 – 123

https://biblioteca-digitala.ro

Este de remarcat diferenţa de scriitură (inclusiv de durată a pedalei ţinute) în registrul grav faţă de cel acut , unde se permit mai uşor suprapuneri disonante.

d) Tocmai acei pianişti care nu respectă asemenea indicaţii exprese în numele unui auz jignit de „murdăria" sonorităţii create, sunt aceia care nu respectă nici claritatea contrastantă, necesară mai mult ca oriunde în pasajele învecinate. Ceea ce naşte suspiciuni asupra calităţii unui auz care tolerează neglijenţe flagrante, dar în faţa unor probleme real-artistice rămâne supus eventual numai prejudecăţilor şcolar-elementare.

Cum spunea Sergiu Celibidache „nu ajunge să cunoşti notele şi procedeele instrumentale"[1], înţelegând prin aceasta că pentru muzicienii adevăraţi, unii chiar formaţi intuitiv, citirea exactă a partiturii aduce o mult mai mare bogăţie de informaţie (nenumită ca atare) decât ar părea la prima vedere. Şi Sviatoslav Richter repeta adesea că „în partitură e scris totul" şi nu exagera. Dar omitea să completeze esenţialul: „pentru cine ştie să o citească".

[1] S. Celibidache, interviu în *Das Orchester*, Mainz, 1976

https://biblioteca-digitala.ro

PEKKA JALKANEN
sau
despre „simfonismul scandinav de inspiraţie românească”

Marin MARIAN

Elemente biografice

Compozitorul Pekka Jalkanen s-a născut în 1945, într-o familie în care moştenirea protestantă a întregii Finlande însemna disciplină, autocontrol, trudă, calm şi generozitate. Şi totodată, într-o zonă (regiunea Rauttalampi, centrul Finlandei) în care poezia peisajului plin de lacuri magice, granit şi păduri, condamnă la fericire.

Pekka Jalkanen a studiat şi a profesat nu doar compoziţia, ci şi muzicologia. Are doctoratul în jazz, a predat folclor şi istoria muzicii uşoare în Tampere şi Helsinki, dar a scris enorm, variat, egal avangardist şi neoclasic, oricum modern şi rafinat. La începutul carierei a fost unul dintre primii promotori al minimalismului în Peninsula Scandinavă – iar opera sa pentru copii, *Tirlitan*, poate fi „acuzată” ca ilustrând fenomenul (cu toate că apropierea de limbajul muzical infantil favoriza sau presupunea inclusiv conceptual această apropiere). Doar că ulterior compozitorul a devenit tot mai mult preocupat de găsirea unor limbaje egal universale şi arhaic-primordiale, ca şi ale unor texturări melodice şi polifonice de tip antic, ascunse însă în discurs şi stil postexpresionist, modern şi chiar postmodern. Oricum, rezultanta este nu doar o muzică destul de pretenţioasă, care cere studiu şi interpreţi de primă mână, dar şi una pe deplin inspirată: plină de spirit, de capacitatea de a atinge şi emoţiona puternic.

În ultimi ani, Pekka Jalkanen trăieşte mai mult în solitudinea insulei sale, Vaivio, din lacurile Finlandei centrale, compunând muzică, trăind doar din şi pentru muzică. A scris trei opere, muzică de scenă, foarte multe partituri orchestrale şi camerale, piese de solo instrumental, numeroase coruri.

„Copiii şi ţiganii m-au învăţat cum să scriu muzică” – a mărturisit odată compozitorul, iar expresia a rămas să-l definească în

https://biblioteca-digitala.ro

citările şi comentariile multor muzicologi finlandezi. Pentru români, însă, aceste cuvinte amintesc mult de Enescu şi Menuhin, cu declaraţiile lor atât de similare. Căci Pekka Jalkanen a vizitat România rurală în anul 1972, îndrăgostindu-se inconturnabil de această Românie profundă. În 1992 a revenit şi a cules din nou folclor în zona Câmpului Moldovenesc, apoi s-a documentat mult în domeniul muzicilor tradiţionale de pe teritoriul României, ca şi al muzicologiilor locale. A ascultat Enescu, în special opera *Oedipe*. În opera sa *Innana* (o lucrare masivă, de *grand opera*, la care lucrează de zor încă de prin 2000, dar încă nu e finisată total), Pekka Jalkanen tratează Epopeea lui Ghilgameş. El speră că a aflat şi că reuşeşte să redea aici esenţele muzicilor originare, mai exact ale Edenului de peste Tibru şi Eufrat, numai că a încorporat acolo foarte mult din inspiraţia de sursă ori de factură românească. De altminteri, această inspiraţie sau reflexie evident românească caracterizează şi alte lucrări, mai ales orchestrale şi camerale, ale compozitorului finlandez.

La fel ca mai toţi compozitorii finlandezi, Pekka Jalkanen a scris mult şi pentru *kantele*, instrumentul emblemă a culturii finlandeze. Desigur, către finele secolului 19 şi mai ales la începutul secolului 20, acest instrument rural – de 3, 5 sau 7 corzi întinse peste o cutie de rezonanţă şi acţionate prin ciupire – era cât pe ce să dispară. Mişcările de reviriment cultural l-au revigorat însă, astfel încât kantele-ul finlandez s-a dezvoltat astăzi drept harpă extrem de complexă, cromatică, acustică sau electrică.

Doar câteva lucrări

Din nenumăratele lucrări semnate Jalkanen mă opresc doar asupra câtorva, mai ales pentru motivul relaţiei lor directe cu muzica românească.

Nunta Soarelui, compusă în 2003 şi având audiţia absolută în 2004, este o lucrare pentru flaut şi pian, având trei părţi: *I - Zâne*, *II - Iele* (ritm liber, doinit) şi *III - Soare* (ritm dansant, foarte energic). Nu numai toate titlurile sunt originale, folosite de către compozitor chiar în limba română, dar pentru această piesă Pekka Jalkanen a preluat informaţii şi elemente melodic-tematice chiar dintr-o sursă românească (mai exact, din lucrarea eruditului Vasile Tomescu, *Musica Daco-Romana*). Desigur, mitul incestului evitat, din balada *Soarele şi Luna*, s-a hibridizat aici cu alte elemente de fantasmă mitologică (iele şi zâne), fiindcă Pekka Jalkanen nu face etnografie, ci recrează orice elemente în conformitate cu fantasmele sale mitologice

https://biblioteca-digitala.ro

sau utopice. Piesa rezultată nu este deloc una epică, descriptivă sau ilustrativă, nefiind programatică; e o lucrare de atmosferă, de sugestivitate, iar în această atmosferă sensibilitatea şi stilizările domină la orice nivel.

Vecernie – lucrare pentru kantele solo, scrisă în 2008 şi interpretată în mai multe rânduri în Finlanda, Japonia sau aiurea –, are la bază trei fragmente melodice, mai exact imnice, preluate din manuscrisul *Anastasimatarului de la Cluj-Napoca*. Practic, avem de a face cu patru piese, fiecare având formă de variaţiuni. Citatul preluat exact din transcrierea imnelor bizantin-româneşti este expus de aşa o manieră încât caracterul său monodic şi liric să răzbată cu claritate peste prezentarea sa omofonă, urmând apoi să fie variaţionalizat treptat, tot mai puternic, prin descompuneri sau texturări polifonice, cu virtuozitate dramatică. După cele trei tratări ale temelor din manuscrisul medieval, compozitorul prezintă şi variaţionalizează un bocet ingrian (monodie tragică, aparţinând unei vechi etnii autohtone, din Finlanda începutului de secol 20). Aşadar, cele patru secţiuni-episoade ale lucrării parafrazează fragmente vechi, de tradiţii imemoriale, toate având însă în comun modul frigian. Asocierea cântărilor bizantine cu bocetul scandinav se datorează convingerii compozitorului că originile runelor cântate ale Kalevalei (epopeea finică) s-ar afla în tradiţia ortodoxă a „credincioşilor de rit vechi".

Concert pentru kantele şi coarde datează din 1997 şi este o lucrare pentru orchestră cameralã mare. Deşi lucrarea este uşor secţionabilă şi analizabilă în trei părţi, cu mişcări relativ uşor de distins, practic, ea este monopartită. Concert propriuzis, lucrarea sună şi durează, de fapt, cât o simfonie (concret, până spre 40 de minute). Orchestra munceşte din greu aici, iar rafinatul kantele are numeroase părţi de solo absolut, prelung. O lucrare foarte dificilă, dar de-a dreptul mirabilă. Texturile heterofonice sunt aici perpetue şi dense. Scările şi motivele de modalism localizează sursa de inspiraţie a acestei muzici atât în antica Grecie cât şi în folclorul românesc. Compozitorul a mărturisit că ecouri ale qanun-ului arab şi ale ţambalului românesc pot fi auzite în concert, egal transferate corzilor clasice şi harpei finlandeze kantele. Microintervalele sunt „comandate" mereu acestui instrument; modul frigian *la-si-do-re diez-mi-fa-diez-sol* este fundamental, dar variat cromatic, iar toate acestea în maniere dinamice, care ne amintesc chiar de George Enescu. În acest concert, compozitorul impune acordarea harpei *kantele* în seria cvintelor pitagoreice şi în „scara" specifică armonicelor (*la-mi-si-fa diez* ascendent şi, descendent, *re-sol-do*). „Kantele o reprezintă pe Gaia", pretinde compozitorul, care a încorporat în această piesă toate ideile

https://biblioteca-digitala.ro

şi visele sau fantasmele sale referitoare la rădăcinile sau matricile vieţii, ale sensibilităţii umane şi ale limbajului muzical.

Intitulat *Svjatyj Bozhe*, imnul pentru voci mixte (datând din 2006), n-ar avea, aparent sau la o privire superficială, nimic comun cu România. Numai că el este un imn bizantin la modul cel mai subtil al cuvântului, iar „slava veche" a textului său este şi slavona celor mai pregnante culturi (scrise şi vorbite) de până spre finele secolului 19 de pe teritoriul României actuale. Iată şi de ce am oferit compozitorului traducerea românească a textului şi ligaturile necesare interpretării piesei şi în româneşte. Editura Fennica a tipărit şi distribuie acum acest imn cu text în ambele versiuni, iar revista „Muzica" îl reproduce aici şi în ideea de a trezi interesul (către universalitate) al sumedeniei de coruri religioase din ţară.

Întâlnirea cu publicul românesc

La data de 17 mai 2011, la Universitatea de Arte Teatrale şi la Palatul Culturii din Târgu Mureş, iar pe 20 mai 2011, în Palatul Cantacuzino din Bucureşti, au avut loc mai multe evenimente înscrise sunt titlul general *Simfonism scandinav de inspiraţie românească*. Ele au constituit primele întâlniri ale publicului din România cu lucrările muzicale ale acestui compozitor cu totul special. Aşadar, prime audiţii naţionale, cu toate că lucrările compozitorului Pekka Jalkanen au fost deja cântate în Finlanda şi în multe alte locuri din lume. Mai mult sau mai puţin coincident, *Vecernie pentru kanetele solo* a fost cântată şi într-un concert din Canada exact între cele două performări ale aceleiaşi piese, de către Eva Alkula, la Târgu Mureş şi Bucureşti. Şi dacă tot am pomenit de interpreta finalndeză, să reţinem şi câteva detalii care o reprezintă.

Născută în 1976, kantelista Eva Alkula a început studiul instrumentului tradiţional finlandez la Tampere (Conservatorul de Muzică) şi l-a continuat la Academia Sibelius (Helsinki). Actualmente, Alkula funcţionează exclusiv ca interpret profesionist, ca membră sau în fruntea unor formaţii precum „Duo Rauta" şi „Musica Orion", în producţii teatrale sau de operă, în concerte şi înregistrări. Are numeroase CD-uri, iar în afara Finlandei a cântat în SUA şi Japonia, ca şi în multe centre europene.

Am spus deja, kantele este azi o harpă extrem de dezvoltată tehnic (35-39 de corzi), cu posibilităţi cromatice şi mai ales de glisando mult mai ample decât sunt acelea ale harpei europene de concert, în versiunea sa acustică rămânând delicată, angelică. Eva

https://biblioteca-digitala.ro

Alkula este una dintre cele mai mari şi preţioase kanteliste pe plan internaţional, avand la instrument nu doar o sesibilitate şi tehnicitate perfecte, admirabile până la cea mai mare mirare, dar şi un aspect (braţele blondei se ridică şi baletează mult deasupra corzilor şi a instrumentului aşternut pe orizontală) care creiază un spectacol vizual de rafinament... angelic. În această primă prezenţă şi evoluţie în România, Eva Alkula a impresionat puternic, pentru noi fiind un mare privilegiu (şi realizare) s-o avem în două concerte. Desigur, ea şi cu instrumentul său au dominat evenimentele din România. Am spus la plural, fiindcă la Târgu Mureş, după o conferinţă a compozitorului Pekka Jalkanen, pe care am organizat-o în Sala Studio a Universităţii de Arte Teatrale, Eva Alkula a oferit studenţilor şi profesorilor şi un workshop, în care a prezentat şi a demonstrat posibilităţile tehnice şi interpretative oferite de kantele-ul contemporan.

În concertele de la Palatul Culturii din Târgu Mureş şi de la Palatul Cantacuzino din Bucureşti, Eva Alkula a cântat *Vecernie pentru kantele solo* şi lunga şi dificila sa partitură din *Concert pentru kantele şi orchestră de coarde*. Lucrarea din urmă s-a cântat în versiunea pe care compozitorul finlandez a efectuat-o *pentru kantele şi cvartet de coarde*, partea corzilor fiind acoperită de „Cvartetul Tiberius", care este şi Cvartetul de Stat al Filarmonicii din Târgu Mureş.

Format din Molnár Tibor (vioară), Lokodi Károly (vioară), Molnár József (violă), Zágoni Előd (violoncel), „Cvartetul Tiberius" a fost înfiinţat în 1994. A colaborat cu importante personalităţi muzicale din Europa şi SUA, a participat la numeroase festivaluri şi şcoli de vară, a obţinut foarte multe premii internaţionale. Iar în cadrul "Săptămânii Tiberius", membri cvartetului organizează în fiecare noiembrie un Festival Internaţional de Muzică de Cameră, ajuns în 2011 la cea de a şaptea ediţie.

Lucrarea *Nunta Soarelui* a fost interpretată la Târgu Mureş de către pianista Maria Antonia Someşan (a studiat canto şi orga la București și Luxemburg şi a concertat în cele mai importante catedrale din România, Franţa, Luxemburg, Olanda, Germania) şi flautistul Darabont Örs (a studiat şi compoziţia, cu specializare în muzica electronică, şi conduce o formaţie de jazz). La Bucureşti, piesa a fost cântată de Mădălina Dănilă (pian) şi Elida Târţopan (flaut), studente la Universitatea Naţională de Muzică din Bucureşti, debutând acum drept duet.

În timpul concertelor am repetat experimentul de a propune publicului înlocuirea aplauzelor cu meditaţia şi păstrarea „stării de graţie" realizată de muzică. Alocuţiunile mele dintre piese au oferit atât

https://biblioteca-digitala.ro

informaţii muzicologice, cât şi – sau mai ales – sugestii spiritual-estetice. Experimentul acestei renunţări la tradiţia zgomotelor care distrug tot ceea ce a creat muzica s-a adeverit, iarăşi, de eficacitate maximală. Căci el validează experienţa muzicii drept una demnă de tezaurizat în chip intimist, personal, demnă de continuat şi de dus de fiecare auditor acasă, în lume.

Pe scurt, muzica sau activitatea componistică a lui Pekka Jalkanen, la fel ca dragostea şi filosofia creatoare cu care omul acesta s-a ataşat de România, fac o mare onoare şi favoare culturii româneşti. Era păcat ca tocmai românii şi melomanii de fineţe ai acestei culturi să nu-l cunoască personal şi mai ales arta sa. Fiindcă omul acesta nu doar că îşi proiectează sensibilitatea muzicală a României profunde ca pe una demnă de a reprezenta muzici antice şi universale de semnificaţii majore, dar şi produce o muzică de un profesionalism compoziţional şi de un rafinament conţinutistic ce sunt de valori maximale. Întâlnirile de la Târgu Mureş şi de la Bucureşti, cu Eva Alkula, Pekka Jalkanen şi piesele sale, au fost aşadar perle rare.

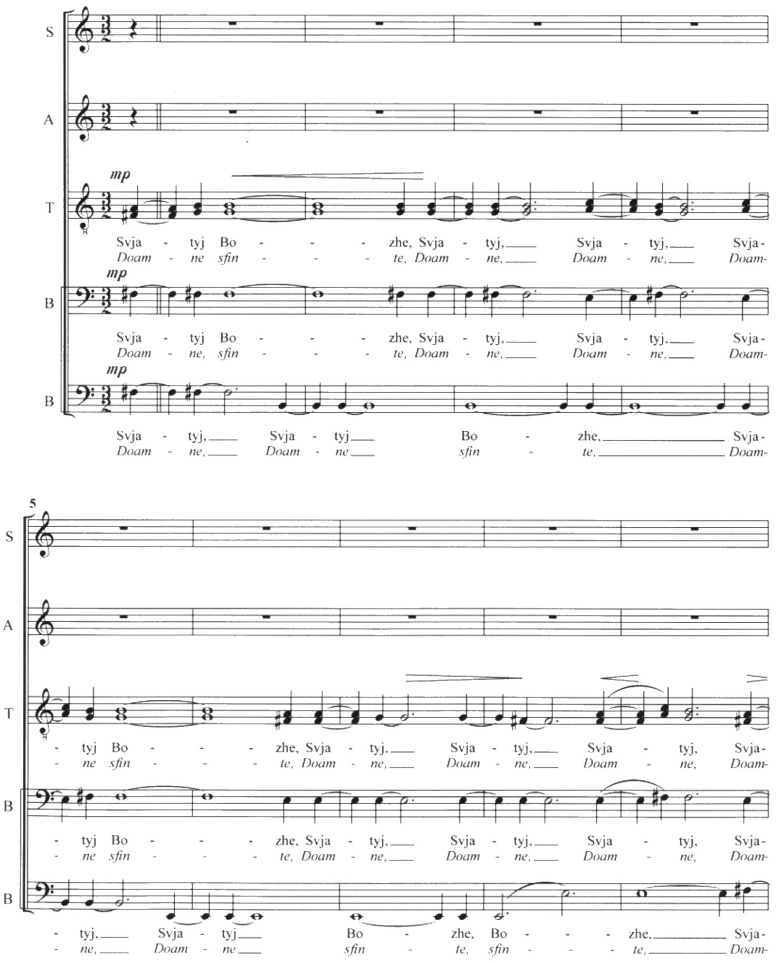
„Pekka Jalkanen şi Eva Alkula în holul Universităţii Naționale de Muzică, Bucureşti”

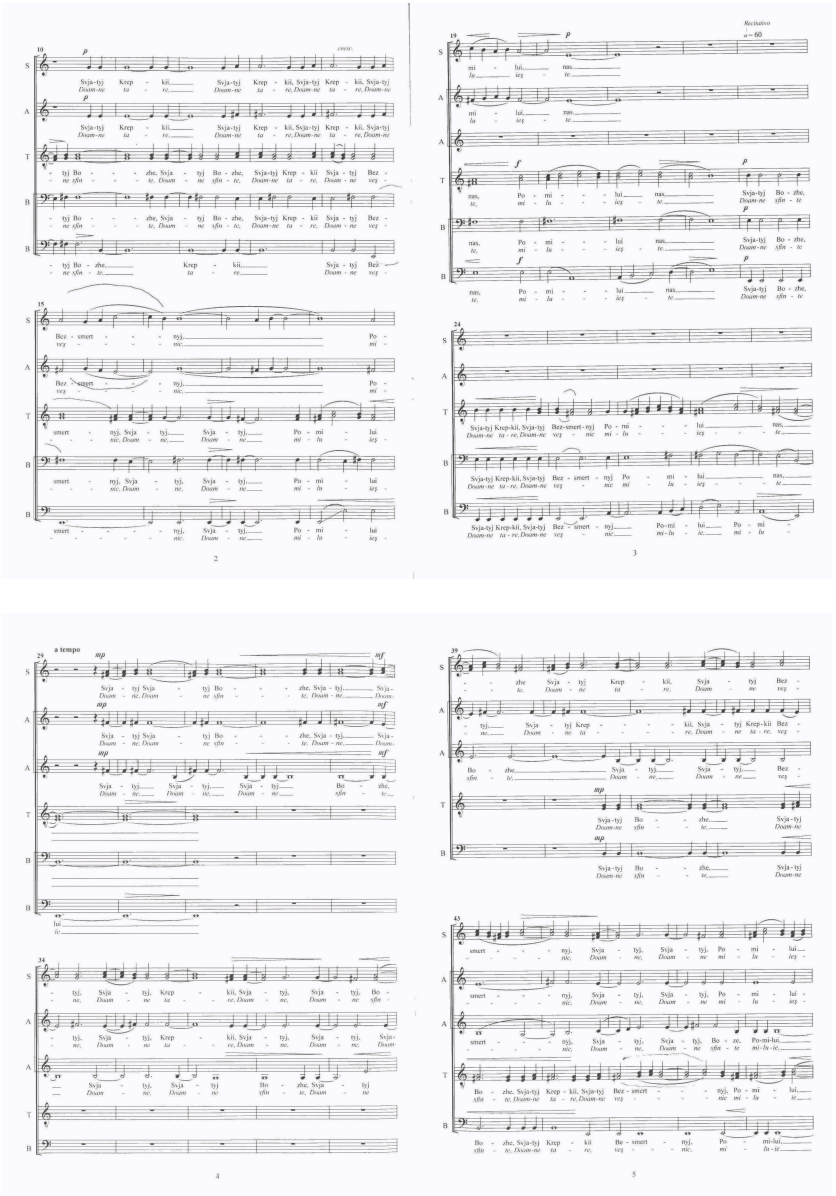
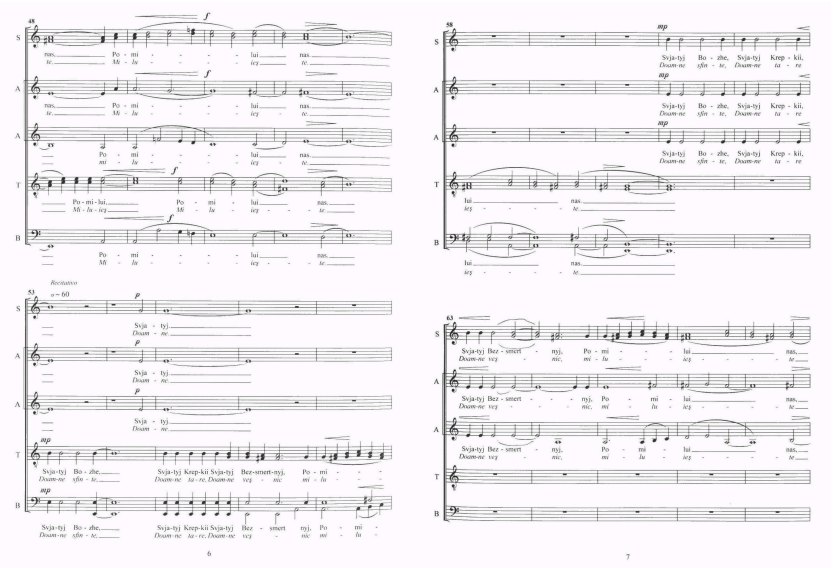
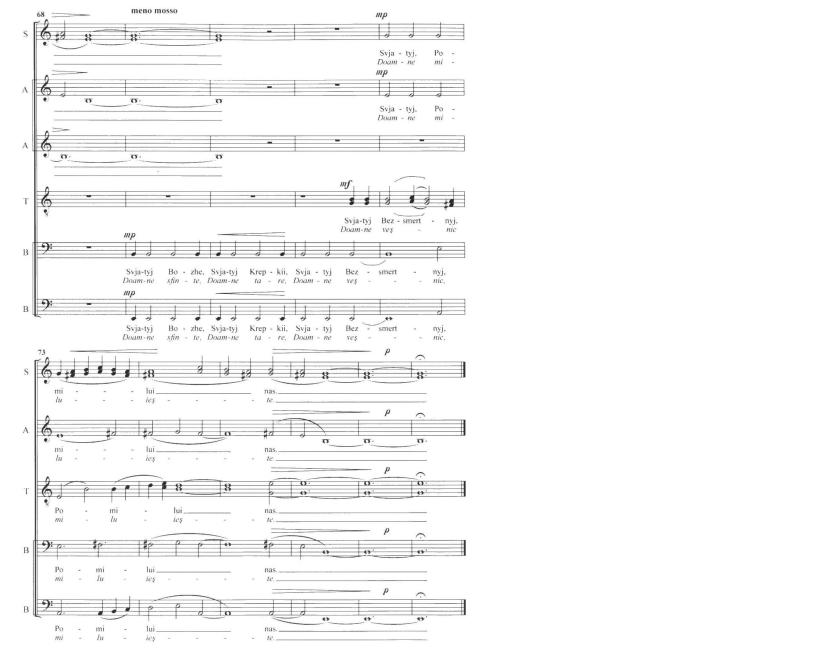
https://biblioteca-digitala.ro

Kalevalaseuran tilaus / Commissioned by The Kalevala Society

Svjatyj Bozhe

Doamne Sfinte

Misterioso ♩ ~ 45 **Pekka Jalkanen (2006)**

Copyright © 2006 Fennica Gehrman Oy, Helsinki

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

World Music

Muzica Arabo-Andaluză (I)

Cezar Bogdan Alexandru GRIGORAŞ

În sec. XX, arta muzicală de factură orientală a cunoscut o dezvoltare fără precedent, constituind mai mult ca oricând un subiect predilect de analiză muzicologică, istorică sau socio-culturală. Această preocupare pentru muzica orientală nu este prezentă numai în spaţiul istorico-geografic locuit de către popoare de sorginte orientală – Orientul Mijlociu şi Apropiat sau Africa de Nord. Tot mai mulţi cercetători europeni şi americani se specializează pe studiul şi pe analiza fenomenului muzical din zona orientală. Se caută şi se studiază originile acestor muzici, evoluţia lor de-a lungul timpului, precum şi interferenţele cu muzica altor popoare sau populaţii.

În cadrul diferitelor categorii muzicale definite prin sintagma *orientale*, muzica arabo-andaluză ocupă un loc aparte, având o istorie şi o evoluţie influenţată direct de către o serie de evenimente istorice quasi-singulare în istoria umanităţii. Este evident faptul că nu ne putem ocupa de fenomenul muzical arabo-andaluz fără a evidenţia conjunctura şi contextul istoric şi social care au favorizat şi facilitat apariţia şi dezvoltarea acestui gen muzical aparte. Pentru a înţelege transformările şi mutaţiile petrecute în cadrul muzical arabo-andaluz, este fundamentală cunoaşterea şi înţelegerea cauzelor care au stat la baza acestor mutaţii.

Problemele se multiplică pe măsură ce se avansează în substanţa analizei socio-culturale, ajungându-se la problema relaţionării reciproce a diferitele comunităţi ce au coabitat paşnic în acea perioadă pe teritoriul Peninsulei Iberice. Cum au reuşit să convieţuiască creştinii împreună cu musulmanii şi evreii ? Cum şi de ce au ajuns evreii într-un teritoriu ocupat de către arabi ? Care a fost gradul de intereacţionare dintre cele trei comunităţi? Cum se traduce această interacţiune în plan muzical ? Cum se face că trei comunităţi atât de diferite şi de antagonice au reuşit să creeze o muzică unitară, comună, în care fiecare să îşi regăsească propria identitate ? Erau într-adevăr aceste identităţi atât de diferite ori erau mult mai

https://biblioteca-digitala.ro

asemănătoare decât s-a crezut ? De unde s-a plecat ? Care erau bazele muzicii arabo-andaluze înainte de cucerirea Spaniei de către arabi ? Ce contribuţie muzicală a adus fiecare comunitate la edificarea noului gen născut pe teritoriul iberic ? Cum se explică faptul că, la mai bine de 500 de ani de la dispariţia ultimului bastion musulman din Peninsula Iberică – Califatul Granadei – muzica creată de această civilizaţie supravieţuieşte încă pe malul sudic al Mării Mediterane ? Care este secretul acestei continuităţi culturale nemaiîntâlnite în condiţiile unei strămutări brutale şi masive de populaţii ?

Analizând influenţele creştino-gregoriene şi evreieşti existente până în ziua de azi în muzica arabo-andaluză, o întrebare se impune în mod firesc : cât de extra-europeană este această muzică ? Mai mult decât atât, influenţele se propagă bilateral şi atunci putem vorbi cu certitudine despre existenţa influenţelelor arabo-andaluze în muzica europeană – fie ea de factură clasică sau populară. Se poate vorbi despre chestiuni fundamentale legate de dezvoltarea muzicii în Spania şi Portugalia, despre un instrumentar muzical extrem de bogat rămas în Europa după plecarea arabilor, ce a favorizat înflorirea ulterioară a muzicii instrumentale pe tot continentul european. Amintim aici *luth*-ul, devenit extrem de popular în Renaştere şi atingând apogeul în Baroc, dar mai ales introducerea instrumentelor cu coarde şi arcuş – şi anume *rebab*-ul – ce nu existau la acea dată în Europa de Vest, fiind prezente numai în anumite zone ale Imperiului Bizantin.

Perioada dominaţiei arabe în Spania a reprezentat o punte culturală între civilizaţia antică – greco-romană – şi noua cultură europeană renascentistă, însemnând practic redescoperirea marilor valori ale antichităţii de către intelectualitatea europeană. În ceea ce priveşte dezvoltarea ulterioară a literaturii europene, demn de remarcat este faptul că literaţii arabi au introdus noţiunea de rimă în cadrul poeziei, tradiţia poetică europeană antică fiind lipsită de acest element.

O idee fundamentală se desprinde în urma analizei întregului fenomen socio-cultural al prezenţei arabe pe teritoriul spaniol : o societate multietnică şi multiculturală bazată pe toleranţă şi pe respect reciproc este capabilă în orice epocă să construiască o civilizaţie extraordinară, cu realizări deosebite în toate domeniile, ale cărei valori sunt transmise şi valorizate de către multe alte societăţi, de-a lungul mai multor secole.

Revenind la studiul fenomenului muzical arabo-andaluz, acesta oferă cercetătorului de formaţie muzicală clasică occidentală posibilitatea şi privilegiul de a se confrunta şi a analiza o muzică în

https://biblioteca-digitala.ro

care tradiţia existenţei şi a contopirii creaţiei şi interpretării în cadrul actului artistic este o practică curentă. În vreme ce în muzica de factură clasică europeană tradiţia improvizatorică nescrisă cunoaşte un declin începând cu sec. XVIII, urmând a fi reluată sub o formă sau alta în cea de-a doua jumătate a sec. XX – în muzica arabo-andaluză această practică improvizatorică continuă să fie conceptul generator al tuturor creaţiilor specifice acestui fenomen muzical.

Context istoric

Odată cu sec. V d.Hr., Imperiul Roman începe să sufere din ce în ce mai mult atacurile populaţiilor barbare migratoare. În ceea ce priveşte provincia romană spaniolă, aceasta a fost la rândul ei atacată şi invadată, vizigoţii ajungând în scurt timp să ocupe toată Peninsula Iberică, regatul lor întinzându-se în perioada de maximă expansiune de la strâmtoarea Gibraltar până în Valea Loirei, în nordul Franţei. Durata totală a dominaţiei vizigoţilor asupra Spaniei nu depăşeşte 200 de ani, fiind învinşi la Cadiz în anul 711 de către oştile maurilor musulmani.

Abu Baker, primul calif din istoria arabilor după apariţia islamului, începe rapid expansiunea. În anul 633, tot teritoriul Arabiei Centrale era deja înglobat, urmând ca progresia noii religii să se manifeste pe teritoriul Siriei şi Palestinei, Egiptul bizantin fiind cucerit în anul 639. Egiptenii se convertesc imediat la islam şi coabitarea cu arabii invadatori se transformă în simbioză. Către est, primul califat arab se dezvoltă rapid, extinzându-se peste teritoriul Irak-ului actual şi al Iran-ului. În anul 670, cucerirea Maghreb-ului de către arabi era încheiată. Deşi au fondat capitala Africii de Nord în oraşul Kairouan, pe teritoriul actual al Tunisiei, centrul puterii şi curtea lor nobiliară era la Damasc. Califatul dinastiei Omeyade a atins apogeul expansiunii, dominaţia arabă întinzându-se din Peninsula Iberică – cucerită în anul 711 şi până în câmpia Indului, la frontierele Chinei.

În sec. VII, când au invadat nordul Africii, arabii au început convertirea la islam a populaţiilor locale, formate în marea lor majoritate din triburi berbere, ce duceau o viaţă nomadă. Aceşti berberi nomazi, amestecaţi şi metisaţi cu arabii invadatori, dar şi cu negrii veniţi din sudul Saharei, au fost denumiţi mauri şi au format marea masă a armatei care, fiind condusă de către arabi, a trecut strâmtoarea Gibraltar, cucerind teritoriul spaniol în anul 711. Cu excepţia câtorva zone din nord, toată Peninsula Iberică va cădea

https://biblioteca-digitala.ro

rapid sub dominaţie arabă. Prezenţa arabă în Spania va fi una de durată, ultimul oraş-stat recucerit de Spanioli fiind Granada, în anul 1492.

În timpul lui Christos, diaspora evreiască număra nu mai puţin de opt milioane de membri, dispersaţi în special pe malurile Mediteranei – nordul Egiptului, arhipelagul grecesc, coastele Italiei şi Spaniei, partea de est a Turciei de astăzi şi nordul Africii. Însă cea mai importantă comunitate evreiască se găsea în oraşul Babilon. Aceşti evrei erau descendenţii populaţiei iudaice deportate sau exilate în mai multe etape începând cu anul 590 î.Hr., în urma războaielor dintre Regatul Israel şi diferiţi monarhi babilonieni, soldate cu căderea Israelului sub dominaţie babiloniană.

Treptat, în primele secole ale erei noastre, comunităţile de evrei din jurul Mediteranei încep să sufere persecuţii, membrii acestora fiind discriminaţi şi chiar ameninţaţi. Este momentul în care comunitatea evreiască din Babilon va reprezenta punctul de referinţă şi suportul moral şi religios al tuturor evreilor din diaspora. Rabinii acestei comunităţi vor pune bazele unui rit religios destinat în special diasporei şi care viza păstrarea identităţii culturale şi religioase a evreilor exilaţi, în condiţiile în care libertăţile comunităţilor ebraice începeau să fie din ce în ce mai limitate.

Babilonul cade sub ocupaţie arabă în anul 637 d.Hr. şi astfel islamul devine religie oficială de stat. Pentru comunitatea evreiască, această schimbare nu va aduce modificări esenţiale, coabitarea cu populaţia şi cu autorităţile musulmane derulându-se extrem de paşnic şi de liniştit. Este o epocă de toleranţă şi de înţelegere între adepţii celor două religii, atmosferă ce va duce la o dezvoltare socială şi culturală fără precedent, ce îşi are rădăcinile în moştenirea culturală a Greciei şi a Romei antice, dar şi a lumilor iudaice şi arabe pre-islamice.

În timpul sec. X, comunitatea evreiască din Babilon lua din nou drumul migraţiei, deplasându-se de data aceasta spre vest, către Spania Califatului de Cordoba. Aici ei s-au alăturat unor comunităţi evreieşti deja existente pe teritoriul spaniol încă dinaintea dominaţiei romane. Coabitarea dintre arabi şi evrei pe teritoriul Spaniei musulmane va avea la bază aceleaşi principii de toleranţă şi bună înţelegere, cele două comunităţi fiind deschise şi interacţionând în cele mai diverse feluri.

Din anul 711 d.Hr., regatul arab iberic va purta denumirea generică *Al-Andalus* – a nu se confunda cu provincia Andaluzia a Spaniei din zilele noastre, mult mai redusă ca dimensiuni – şi va deveni o provincie îndepărtată a califatului arab ce avea capitala la

https://biblioteca-digitala.ro

Damasc. Islamizarea populaţiei locale s-a produs mai ales în mediul rural, în marile oraşe comunităţile creştine şi evreieşti beneficiind de clemenţa noilor guvernanţi, fiind autorizate să-şi practice în continuare religia tradiţională.

În anul 756, oraşul Cordoba se transformă într-o provincie independentă denumită Emiratul de Cordoba. Două sute de ani mai târziu, acest oraş-stat se va transforma în Califatul de Cordoba, ce îşi va întinde dominaţia peste tot teritoriul iberic musulman, până în anul 1031. Această perioadă va reprezenta apogeul unei societăţi extraordinare, prospere şi extrem de avansată din toate punctele de vedere. Dezvoltarea economică, socială şi culturală cunoaşte punctul său maxim în timpul Califatului de Cordoba, apărând instituţii administrative mult mai avansate faţă de cele existente în Europa medievală contemporană. Oraşul-stat Cordoba se va dezvolta şi din punct de vedere artistic şi cultural. Sunt organizate numeroase şcoli, precum şi o bibliotecă de mari dimensiuni. Cordoba devine unul dintre cele mai importante centre universitare din lumea arabo-musulmană, cu facultăţi de medicină, matematică, filozofie şi literatură. Europa datorează erudiţilor arabi şi evrei redescoperirea lucrărilor antichităţii greceşti şi romane. Traduceri în arabă ale operelor clasicilor greci, precum Aristotel sau Sofocle, au fost aduse din Orient de către literaţii arabi, fiind ulterior traduse în spaniolă sau latină şi ajungând astfel la îndemâna europenilor. Sistemul numerologic indo-arab este introdus în Europa în anul 965. Filozofia era un domeniu predilect de studiu al elitelor Spaniei musulmane, indiferent de apartenenţa religioasă. Se remarcă filozoful arab Averroes [1]) şi filozoful evreu Maimonide [2]), ultimul fiind considerat cel mai important filozof de limbă ebraică din Evul Mediu. Artele se dezvoltă conform normelor unui nou curent estetic, ce se va numi hispano-maur. Acest curent artistic va cunoaşte perioada de maximă înflorire tot în vremea Califatului de Cordoba. Sunt construite adevărate capodopere arhitectonice, cum ar fi : Marea Moschee din Cordoba, Palatul Alhambra din Granada, Palatul Medinat Al-Zahra de lângă Cordoba, Marea Moschee din Sevilla.

Declinul civilizaţiei arabo-hispanice începe în anul 1031, odată cu scindarea Califatului de Cordoba în mai multe regate maure independente. În mod progresiv, coaliţia creştină începe ofensiva pentru recâştigarea teritoriului ocupat timp de mai multe secole de musulmani. *Reconquista* a reprezentat de fapt singura cruciadă desfăşurată pe continentul European şi s-a realizat în mai multe etape, armatele creştine cucerind rând pe rând toate marile centre urbane dominate până atunci de arabi. Această ofensivă avea să se desfăşoare dinspre nord înspre sud, oraşe ca Toledo şi Valencia fiind

https://biblioteca-digitala.ro

printre primele eliberate de sub dominaţia musulmană. Urmează căderea Cordobei, a Sevillei şi a regiunii portugheze Algarve. Ultimul bastion al islamului în Spania a fost regatul Granadei, cucerit în anul 1492.

Dominaţia arabo-musulmană asupra Peninsulei Iberice luase sfârşit, dar seria violenţelor şi a populaţiilor strămutate nu era nici pe departe încheiată. Transferul puterii din mâna conducătorilor arabi în mâna coaliţiei creştine a dus la o dramatică destabilizare a echilibrului ce domnea între cele trei comunităţi : musulmană, evreiască şi creştină. A început o epocă de persecuţii şi de marginalizare a arabilor şi evreilor, aceştia fiind obligaţi să aleagă între convertirea la creştinism sau părăsirea Spaniei. Astfel a început exodul arabilor şi evreilor spanioli către Africa de Nord, unde religia dominantă era islamul şi unde coabitarea cu populaţiile locale, de origine berberă, nu punea nici un fel de probleme. Această migraţie nu s-a realizat într-un singur val, comunităţile vizate părăsind oraşele Spaniei pe măsură ce ele erau cucerite. Căderea centrelor urbane în mâna armatelor creştine s-a efectuat într-o perioadă foarte lungă de timp, astfel încât şi exodul către nordul Africii s-a întins pe o perioadă de câteva sute de ani. În general, exilările au avut caracter de grup, comunităţile ce părăseau un anume oraş migrând în mod compact către o anumită regiune, unde se instalau, încercând în acest fel să îşi păstreze identitatea ca şi comunitate. Astfel, fiecărui mare centru urban din Spania musulmană îi va corespunde o nouă aşezare pe malul sudic al Mediteranei.

Nu toţi musulmanii şi evreii spanioli au ales calea exilului. Mulţi au preferat convertirea la creştinism, pe care îl practicau de cele mai multe ori numai de faţadă, continuând în secret tradiţiile şi riturile religiei lor anterioare. După o perioadă mai lungă de timp, aceşti convertiţi au sfârşit prin a fi exilaţi de pe teritoriul spaniol de către Inchiziţie. Populaţiile de origine evreiască au preferat migraţia către America de Sud, instalându-se în special în Brazilia, în vreme ce membrii fostelor comunităţi arabo-musulmane s-au îndreptat spre nordul Africii, alăturându-se valurilor anterioare de exilaţi.

Arta muzicală arabo-andaluză

Deşi există încă din sec. X d.Hr., muzica *arabo-andaluză* nu a fost întotdeauna definită prin această sintagmă. Astăzi, muzica arabo-andaluză desemnează un repertoriu de piese muzicale şi poeme,

https://biblioteca-digitala.ro

originare din *Al-Andalus*. Înţelegem aici prin *Al-Andalus* atât graniţele geografice ale teritoriului iberic dominat de arabi, cât şi delimitarea temporală a acestei dominaţii, începând cu anul 711 şi până la căderea Granadei, în 1492.

Deşi a fost şi este considerată o muzică a claselor sociale superioare – intelectuali, muzicieni educaţi, clase nobiliare – şi deci clasată ca şi o muzică de factură savantă, totuşi, nici o notaţie muzicală nu a fost întrebuinţată înainte de sec. XX. Era o muzică ce se transmitea în general conform principiilor oralităţii, de la maestru la elev. Odată cu sporirea interesului muzicologiei europene pentru acest gen muzical – la începutul sec. XX – a început transcrierea repertoriului existent cu ajutorul notaţiei tradiţionale clasice. S-au constituit astfel culegeri şi albume ce conţineau piese clasate conform regiunilor de unde au fost culese.

Dacă din punct de vedere istoric perioada Evului Mediu Timpuriu este relativ bine documentată, sursele fiind suficiente, nu acelaşi lucru se poate afirma despre istoria muzicii acelor timpuri, în special în ceea ce priveşte muzica populaţiilor arabe. Există foarte puţine surse documentare, de cele mai multe ori problemele legate de arta muzicală lipsind din documentele istoriografice. Această lipsă acută de documentaţie afectează atât perioada arabă pre-islamică cât şi pe cea post-islamică. Nu ştim cu exactitate care era factura muzicii elitelor din Orient înainte de venirea profetului Mahomed. Puţinele surse – în marea lor majoritate surse de mâna a doua – ne relevă însă o imagine destul de vagă a ceea ce însemna muzica în *Al-Andalus*.

Începând cu sec. VIII, arta muzicală originară din Orientul Mijlociu şi Apropiat se deplasează odată cu populaţia în Peninsula Iberică, aflată deja sub dominaţia arabo-musulmană. Având în vedere că marea masă a populaţiei locale de origine hispano-romană sau vizigotă nu a părăsit teritoriul ocupat, muzica acestor comunităţi a intrat în contact nemijlocit cu muzica venită din Orient. Să nu uităm că arabii au adus cu ei în *Al-Andalus* o întreagă armată de mauri, în egală măsură deţinători ai unui patrimoniu muzical propriu, diferit de cel oriental, dar şi de cel al populaţiilor de pe teritoriul spaniol. Muzica acestor reprezentanţi ai triburilor maure a avut de asemenea o influenţă asupra contextului muzical din *Al-Andalus*. Influenţele cele mai puternice pe care le-a suportat muzica venită din Orient au fost cele provenite din muzica de factură vizigotă, creştino-gregoriană, precum şi din muzica evreilor spanioli.

O altă sursă majoră de influenţe muzicale a constituit-o în sec. X migrarea comunităţii evreieşti din Babilon către *Al-Andalus*. Această

https://biblioteca-digitala.ro

comunitate era una de elită, formată din oameni de ştiinţă, doctori, erudiţi, filozofi, care în scurt timp au ajuns să facă parte din structurile de conducere şi organizare statală ale diferitelor oraşe din *Al-Andalus*. Influenţa exercitată de către această nouă comunitate asupra structurii fenomenului muzical din Spania musulmană a fost extrem de mare.

Odată cu trecerea timpului, în muzica arabă din *Al-Andalus* se produce o îndepărtare, o diluţie a legăturilor muzicale cu Orientul originar. Se modifică – deşi destul de greu – parametrii fundamentali ai structurii muzicii venite din Orient. Influenţele artei muzicale gregoriene duc la dispariţia micro-intervalelor, ajungându-se astfel la scări muzicale complet diatonice, similare modurilor gregoriene. Se schimbă de asemenea şi structura poemelor, precum şi felul în care sunt repartizate silabele pe sunete. Deşi muzica originară din Orient era una preponderent giusto-silabică, în *Al-Andalus* ea devine extrem de melismatică, sub influenţa muzicii vizigote, fiind cunoscut gustul vizigoţilor pentru ornamentarea bogată a fiecărei silabe. Pentru a se evita pierderea totală a patrimoniului muzical oriental, au fost aduşi muzicieni din Orient, în majoritatea lor sclavi, care au circulat în tot bazinul Mediteranei, încercând să păstreze sau să transmită arta muzicală aşa cum era ea practicată în marile oraşe ale Orientului – Medina, Bagdad sau Damasc.

În *Al-Andalus*, aceşti muzicieni aduşi în vederea reintroducerii stilului muzical oriental pur, nu au reuşit să schimbe cursul evoluţiei noului stil. Acesta se definea tot mai clar ca o creaţie originală, în care se regăseau influenţe ale diferitelor culturi ce intrau în contact pe teritoriul dominat de arabo-musulmani. Noua muzică oglindea întocmai imaginea noii societăţi, multietnică şi multiculturală. Muzica, întocmai ca şi societatea, era multilingvă – cântecele fiind intonate în toate limbile care circulau în acea perioadă : arabă dialectală, romană sau latina vulgară şi ebraică. Comunităţile deschise interacţionează liber, iar muzica ce deţinea înainte caracteristici specifice numai unei singure comunităţi, devine muzica specifică unei regiuni întregi sau a unui oraş. Există totuşi enclave în care s-au conservat cât de cât caracteristicile muzicii originare din Orient.

Odată cu sec. XII, oraşele din *Al-Andalus* încep să cedeze în faţa *Reconquistei* spaniole şi populaţia musulmană se exilează în diferite regiuni din sudul Mediteranei. Aşa după cum am arătat mai sus, acest exil s-a produs în valuri, pe măsură ce oraşele au fost recucerite de coaliţia creştină. Intervalele de timp între diferitele valuri de exilaţi au fost foarte mari – de ordinul câtorva decenii sau chiar secole. Spre exemplu, căderea Saragozei a avut loc în anul 1118, cea

https://biblioteca-digitala.ro

a oraşului Cordoba în 1236, ultimul oraş recuperat fiind Granada, în 1492. Exista o oarecare varietate şi diversitate între diferitele oraşe din *Al-Andalus*, în ceea ce priveşte arta muzicală. Aceste diferenţe s-au păstrat şi după migraţia de pe teritoriul spaniol, având în vedere faptul că fiecărui oraş din *Al-Andalus* îi va corespunde un nou oraş sau aşezare din nordul Africii. Mai mult, aceste diferenţe se vor accentua cu timpul, ca o consecinţă firească a intervalelor temporale foarte lungi ce au separat diferitele valuri de emigranţi.

Este ştiut faptul că fenomenul muzical este supus unei multitudini de factori de ordin geografic, social, cultural sau religios, ce îi modifică permanent caracteristicile, ajungându-se ca într-o perioadă de timp relativ scurtă, muzica unei anumite regiuni sau populaţii să se dezvolte şi să se transforme radical, sub influenţa acestor factori externi. Influenţele şi interferenţele cu alte culturi muzicale – aşa numita aculturaţie – sunt fenomene care au dus întotdeauna la evoluţia rapidă a muzicii. În noile lor aşezări din Africa, comunităţile exilate din *Al-Andalus* au intrat în contact cu populaţiile locale – formate din triburi de berberi şi beduini, la care se adaugă comunităţile de evrei emigraţi cu mult înainte din Palestina prin sudul Mediteranei – precum şi cu populaţia de origine arabă. Muzica adusă din *Al-Andalus* începe să sufere influenţele diverselor culturi, adaptându-se treptat noilor cerinţe impuse de condiţiile acestei societăţi diferite.

Astfel, când un nou val de exilaţi spanioli debarcă pe teritoriul african, aceştia nu mai aduc cu ei muzica andaluză pe care exilaţii anteriori o cunoşteau – dat fiind faptul că dezvoltarea şi transformarea genului muzical arabo-andaluz a continuat pe teritoriul spaniol. În plus, muzica comunităţilor deja instalate în Africa are de asemenea un alt aspect, diferit de cel din momentul exilului. S-a ajuns aşadar la situaţia ca aceeaşi muzică, cu aceleaşi origini, să se dezvolte extrem de diferit, datorită condiţiilor diverse în care ea a fost practicată. Aşa se explică marea varietate, precum şi diferenţele – uneori majore – între diversele genuri şi repertorii muzicale întâlnite de-a lungul coastelor nordice ale Africii.

Coabitarea diferitelor comunităţi pe teritoriul Africii de Nord s-a derulat în general în condiţii favorabile, de toleranţă şi de interacţiune. Această realitate este dovedită de faptul că nu au mai existat migraţii masive de populaţii sau exiluri timp de mai multe sute de ani. În sec. XVI, Imperiul Otoman îşi întinde dominaţia peste teritoriul Africii de Nord, înglobând aşa numitele State Barbare – Algeria, Tunisia şi Tripolitania (partea de nord-vest a Libiei). Muzica de factură turcă – în special cea militară – îşi va lăsa amprenta asupra peisajului muzical

https://biblioteca-digitala.ro

nord-african, influenţele turceşti făcându-se simţite chiar şi în muzica practicată în sec. XX.

În special în sec. XX, se remarcă o tendinţă de apropiere către muzica Orientului Mijlociu, prin introducerea micro-intervalelor, a unor noi moduri şi scări melodice. Este o reîntoarcere la origini, la sursele primare ale acestei muzici, dar şi o tendinţă dictată de raţiuni socio-politice.

În special în a doua jumătate a sec. XX, se face simţită influenţa muzicii clasice occidentale, prin introducerea armoniei, a tehnicilor de compoziţie şi orchestraţie specifice şcolii europene de compoziţie. În paralel, jazz-ul este tot mai mult adoptat şi practicat de către muzicienii nord-africani, datorită libertăţilor pe care le oferă în domeniul improvizaţiei. Apare chiar un nou gen, jazz-ul oriental, născut din metisajul celor două lumi muzicale.

Evoluţia şi dezvoltarea muzicii în Al-Andalus

Istoria muzicii din *Al-Andalus* este foarte complexă şi din păcate dispunem de foarte puţine surse documentare. Ca şi societatea acelor vremuri, muzica era multiculturală şi multilingvă. Comunităţile fiind deschise şi permeabile, muzicienii se aflau într-o permanentă mişcare şi interacţiune, adaptându-se şi adaptându-şi repertoriul în funcţie de necesităţile momentului sau ale evenimentului la care luau parte.

În sec. VIII, după cucerirea Peninsulei Iberice de către musulmani, co-existau mai multe stiluri de practică muzicală : cântecul creştin, bazat în general pe modurile gregoriene, cântecul caravanierului – sau *huda*, adus din Orient odată cu venirea armatelor arabe şi muzica de tip maur, în care discursul muzical se îmbina cu dansul, cu mişcările ritmate ale corpului.

Venirea primilor sclavi muzicieni din Orient a însemnat introducerea în *Al-Andalus* a unei noi forme muzicale, denumită *sawt*. Aceasta era o formă muzicală primară, monopartită, cântată pe versurile unui poem monorimă. La început, poemele erau cântate pe o singură melodie, ajungându-se ulterior la două, maxim trei melodii diferite. Poemul de tip *sawt* era cântat de către un solist vocal, acompaniat de un *luth* şi câteodată de un instrument de suflat. Publicul era participant activ la actul muzical, transformându-se în cor sau marcând momentele mai importante din punct de vedere ritmic prin bătăi din palme. Treptat, două poeme diferite au fost cântate înlănţuit, formându-se astfel un început de suită. Primul poem avea rol

https://biblioteca-digitala.ro

de preludiu sau introducere, urmând apoi ce-a de-a doua parte, ce se derula într-o mişcare moderată.

Un personaj care va marca evoluţia muzicii pe teritoriul Spaniei musulmane a fost muzicianul Ziryab. Sclav originar din Bagdad, acesta îşi caută libertatea fugind în îndepărtata provincie *Al-Andalus*. Aici devine o figură extrem de controversată. Erou civilizator pentru majoritatea istoricilor medievali, Ziryab se dovedeşte a fi susţinătorul unui curent modernist în muzica arabă, intrând în conflict cu alţi muzicieni, susţinători fervenţi ai păstrării nealterate a tradiţiei muzicale. Ziryab reuneşte mai multe poeme de tip *sawt* într-o mini suită cu trei şi chiar patru mişcări. Astfel, el fundamentează rudimentele unei forme de suită, ce va constitui nucleul repertoriului de tip arabo-andaluz.

Prima creaţie muzicală originală de pe teritoriul provinciei *Al-Andalus* aparţine poetului Ibn Abd Rabbih de Cordoba (860-940), şi a fost compusă în jurul anului 900. Această lucrare reprezintă de fapt o compilaţie de poeme ce tratează diferite teme literare, dar şi aspecte ale vieţii şi activităţii muzicale în lumea arabă. Autorul a dorit o reafirmare a legăturilor organice cu Orientul originar, ce nu trebuiau rupte sau şterse, păstrându-se astfel identitatea culturală şi socială a populaţiei arabe de pe teritoriul iberic. Conform spuselor poetului Al-Safadi, Ibn Abd Rabbih de Cordoba este creatorul unui nou tip de poem, denumit *muwashshah*.

Spre deosebire de *sawt*, care a fost importat din Orient, acest poem este o creaţie originală specifică regiunii *Al-Andalus* şi are o formă relativ liberă, putând fi cântat sau doar recitat. Poemul a apărut şi s-a dezvoltat pe baza noii forme muzicale în mai multe părţi, creată de Ziryab. Odată cu apariţia poemului *muwashshah*, putem vorbi deja despre o muzică arabo-andaluză propriu-zisă, un nou gen muzical ce îşi are bineînţeles originile în muzica orientală, dar care evoluează şi se dezvoltă urmând legi proprii şi suferind nenumărate influenţe, cristalizându-se în final sub forma unui repertoriu muzical aparte. În paralel, a apărut şi s-a dezvoltat o formă alternativă a poemului *muwashshah*, denumită *zajal*. Diferenţa între cele două poeme era numai de ordin literar : poemul *muwashshah* era cântat în araba clasică, în vreme ce poemul *zajal* era cântat în araba vulgară, de zi cu zi. În rest, formele celor două tipuri de poeme au caracteristici foarte asemănătoare şi au avut o existenţă paralelă, regăsindu-se şi astăzi în diferite zone din Orientul Apropiat şi Africa de Nord.

Ibn Bajja de Saragoza (1095-1139), supranumit Avempace, va fi considerat muzicianul de referinţă al teritoriului *Al-Andalus*. Apartenenţa sa la valorile şi preceptele noii societăţi şi civilizaţii,

https://biblioteca-digitala.ro

precum şi inovaţiile fundamentale pe care le va aduce în ceea ce priveşte structura fenomenului muzical arabo-andaluz îi vor conferi statutul de personaj cheie în istoriografia muzicală orientală şi europeană. Om de o vastă cultură, estet şi filozof, Ibn Bajja de Saragoza realizează beneficiile extrem de importante pe care le poate avea arta muzicală arabă prin grefarea unor elemente provenite din alte culturi muzicale, în special din muzica de tip gregorian. Această metisare conştientă a mai multor culturi muzicale a dus la apariţia unei noi forme muzicale, derivată din cele existente, dar având o structură mult mai complexă. Noua creaţie se numeşte *nouba* şi este de fapt o suită formată din mai multe piese, a căror număr a continuat să crească. Suita de tip *Nouba* reprezintă cea mai importantă creaţie muzicală originală, născută pe tărâmul *Al-Andalus*.

Aculturaţia şi metisajul s-a efectuat la nivel muzical, după cum ne explică istoricul tunisian Al-Tifashi [3]), Ibn Bajja de Saragoza transpunând repertoriul muzical cântat provenit din Orient pe o arhitectură muzicală de tip vizigot. Structurile muzicale vizigote s-au dovedit a fi împrumutate din muzica gregoriană. Această teorie poate fi confirmată prin examinarea scărilor muzicale diatonice lipsite de micro-intervale, existente încă în muzica arabo-andaluză de pe teritoriul Algeriei. De asemenea, structurile muzicale modale ce se regăsesc în unele regiuni algeriene nu sunt organizate conform principiilor muzicii provenite din Orient, audiţia acestor repertorii inducând o puternică senzaţie de diatonism. Conform muzicologului Salvador-Daniel [4]) – care a trăit în Algeria în sec. XIX – există o asemănare izbitoare între cântul gregorian şi muzica de sorginte arabo-andaluză. El afirmă în studiul său *La Musique arabe, ses rapport avec la musique grecque et le chant grégorian* [Muzica arabă – legăturile cu muzica greacă şi cu cântul gregorian] [5]) că nu a sesizat niciodată în muzica savantă algeriană existenţa micro-intervalelor. Salvador-Daniel remarcă totodată similitudinile extrem de evidente între scările modurilor arabo-andaluze şi cele regăsite în muzica gregoriană. Metisajul diferitelor culturi şi societăţi existente în *Al-Andalus* se remarcă nu numai la nivel muzical, ci şi la nivel lingvistic. În cadrul aceleiaşi suite de tip *nouba*, se obişnuia ca fiecare piesă să fie cântată într-o altă limbă sau dialect. Mai mult, în cadrul aceleiaşi piese se putea cânta în araba vulgară, latină, dialect roman sau ebraică.

Ultimul reprezentant de seamă al artei muzicale arabe de pe teritoriul spaniol a fost Abu Al-Hassan Ibn Al-Hasib de Murcia, ce a dezvoltat şi impus forma şi structura definitivă a suitelor de tip *nouba*. Toate suitele *nouba* provenite din *Al-Andalus* ce se regăsesc astăzi în

https://biblioteca-digitala.ro

Africa de Nord sunt ordonate şi se supun principiilor stabilite şi enunţate de către acest teoretician al muzicii arabe.

Dezvoltarea muzicii arabo-andaluze pe teritoriul spaniol s-a efectuat cu ajutorul şi prin intermediul mai multor personaje cheie, ce au marcat şi influenţat decisiv evoluţia acestui fenomen muzical. Aceste multiple influenţe succesive s-au derulat pe o perioadă relativ lungă de timp – aproximativ patru secole. Să mai notăm că evoluţia acestui gen de muzică s-a efectuat şi în funcţie de contextul geografic, existând centre urbane în care muzica avea o pondere specială în societate. Aceste oraşe-stat au polarizat în jurul lor o multitudine de muzicieni şi de poeţi, creându-se astfel concurenţa între diferitele comunităţile muzicale. Cele mai renumite centre muzicale au fost Granada, Sevilla şi Cordoba, la care se adaugă Saragoza şi Murcia.

Cele mai multe exemple de continuitate ale artei muzicale arabo-andaluze în Africa de Nord le găsim pe teritoriul Marocului şi Algeriei. Aici s-a refugiat marea masă a comunităţilor de exilaţi, formând o adevărată diasporă a culturii andaluze. Până în ziua de astăzi există enclave şi comunităţi relativ închise, ce şi-au păstrat tradiţiile şi muzica, putându-se chiar vorbi despre o oarecare nostalgie a trecutului.

Problematica transmiterii şi a notaţiei muzicii arabe

Încă din perioada pre-islamică, muzica practicată în regiunea Orientului Mijlociu şi Peninsula Arabiei nu avea un sistem de notaţie. Transmiterea se efectua conform principiilor tradiţiei orale, de la maestru către elev. Aceştia din urmă trebuiau să reţină melodiile cântate de către profesori, pe care ulterior le puteau interpreta conform muzicalităţii, tehnicii şi talentului propriu. Rezultau astfel multiple variante ale aceloraşi melodii, ajungându-se uneori la crearea unor noi piese. Trebuie subliniat faptul că muzica practicată în acele timpuri şi care era considerată cultă, savantă şi deci predată în şcoli speciale muzicale, era exclusiv vocală, instrumentele existente servind numai ca acompaniament.

La câteva secole după expansiunea islamului, apar primele tentative de notare a repertoriului existent. Această modalitate nu constituia un sistem de notaţie propriu-zis, fiind mai mult un fel de *aide mémoire* sau *memento*, destinat fixării unor repere. Aşa-zisa partitură a unei piese muzicale se compunea din : textul poemului, numele modului în care respectiva piesă trebuia să fie interpretată şi ritmul

https://biblioteca-digitala.ro

aferent. Se presupunea că un muzician – văzând textul poemului, ritmul ce trebuia urmărit, precum şi modul respectiv – şi-ar fi dat seama imediat de melodia asociată acestor trei elemente fundamentale. Bineînţeles, cu condiţia ca respectivul muzician să fi cunoscut vreodată piesa în cauză. Este evident că o astfel de notaţie nu putea fi de folos unui eventual elev auto-didact, transmiterea muzicii de la o generaţie la alta efectuându-se tot prin intermediul oralităţii, de la maestru la ucenic. Cu toate imperfecţiunile sistemului incipient de notaţie, acesta şi-a dovedit eficienţa şi a favorizat păstrarea şi transmiterea repertoriilor arabo-orientale de-a lungul secolelor.

Am afirmat în paragraful precedent că în vederea notării unui cântec, erau utilizate trei elemente capitale : textul literar, ritmul şi modul respectivei piese. Este adevărat că nu exista un sistem de scriere a notelor, dar trebuia să existe o reprezentare a înălţimilor, o anumită ierarhizare a sunetelor, altfel nu ar fi putut exista noţiunea de mod. Încă înainte de apariţia islamului, în spaţiul geografic oriental – Peninsula Arabică, Persia, Turcia – au existat preocupări în vederea studierii şi sistematizării complexului modal oriental. Însă cele mai consistente tratate de muzicologie – bazate pe studierea influenţelor sistemului modal al Greciei antice, precum şi pe studii acustico-matematice – au fost redactate şi au circulat în tot Orientul începând cu sec. IX.

Punctul de plecare al teoriei modurilor orientale a fost reprezentarea sunetelor pe tastiera *luth*-ului – instrumentul oriental prin excelenţă, ce era cunoscut cu mult înainte de apariţia islamului. În acest fel, teoria a evoluat direct din practica muzicală, sunetele neavând o reprezentare abstractă, simbolică, desenată pe hârtie – de tip neumă, notă sau alt semn grafic – ci una extrem de pragmatică, palpabilă. Pentru un muzician oriental, un sunet este reprezentarea amplasării unui deget într-un anume loc de pe tastiera *luth*-ului. Cel mai grav sunet pe care *luth*-ul îl putea produce a devenit limita inferioară a sistemului modal oriental şi s-a numit *Yakah*. Denumirile sunetelor diferă, chiar şi atunci când este vorba de acelaşi sunet repetat la interval de octavă, respectându-se principiul corespondenţei dintre denumirile notelor şi digitaţia *luth*-ului : un sunet amplasat în altă parte pe tastieră, capătă o altă denumire. Spre exemplu, octava sunetului cel mai grav – *Yakah*, se numeşte *Naoua*.

Muzicologii orientali au acordat o importanţă sporită studierii sistemului lor tonal din punct de vedere acustico-matematic. Astfel, încă din Evul Mediu au fost luate în consideraţie mai multe formule în vederea calculării şi determinării intervalelor existente în muzica

https://biblioteca-digitala.ro

orientală. Unele studii s-au bazat pe sistemul lui Pitagora, altele au formulat principii proprii de diviziune a octavei, având ca principal reper lungimea coardei de *luth*. Scopul acestor adevărate tratate de acustică şi muzicologie a fost acela de a determina cu exactitate dimensiunile micro-intervalelor existente în muzica Orientului. Deşi au fost formulate nenumărate teorii şi au fost experimentate o multitudine de demonstraţii practice şi matematice, nici până în ziua de astăzi muzicologii care se ocupă cu studiul muzicii orientale nu au ajuns la un punct de vedere comun în ceea ce priveşte sistemul acustic cel mai bine adaptat. În consecinţă, noţiunea dimensiunii micro-intervalelor rămâne o chestiune extrem de relativă şi deschisă permanent dezbaterilor.

Revenind la perioada medievală, trebuie subliniat încă un aspect fundamental al concepţiei tonale orientale. Pentru un muzician arab, înalţimea sunetelor era relativă, neexistând nici un reper absolut – de tipul diapazonului. Frecvenţa sunetelor putea varia pe un ambitus ce putea ajunge la o cvartă ascendentă sau descendentă. Această relativizare a înălţimilor se datora în principal facturii exclusiv vocale a muzicii. Instrumentele de acompaniament trebuiau să se adapteze ambitusului fiecărui cântăreţ. Practic, instrumentiştii erau obligaţi să îşi acordeze instrumentele în mod diferit de fiecare dată când registrul cântăreţilor se schimba. În acest fel înălţimile sunetelor se modificau, dar denumirile notelor rămâneau neschimbate, întocmai ca şi digitaţia utilizată de către *luth*-işti. Aşa se explică faptul că sunetele folosite – şi deci denumite – în muzica orientală nu depăşeau două octave. Acest ambitus – la care se adăuga variaţia înălţimii sunetelor – era suficient pentru a permite interpretarea majorităţii cântecelor.

Deşi treptele scării modale orientale sunt prezentate sub forma unei succesiuni cromatice, în realitate, în muzica de factură orientală nu există aceste succesiuni de sunete de tip cromatic. Melodiile nu comportă înşiruiri de sferturi de ton, aşa cum sunt întâlnite succesiuni de semitonuri în muzica europeană. Intervalul care stă la baza construcţiilor melodice este secunda, în cele patru ipostaze utilizate : mică, mediană, mare şi mărită. Prin secundă *mediană* se înţelege intervalul ce se regăseşte între sunetele *re* şi *mi b+*, *mi b+* şi *fa*, *la* şi *si b+*, *si b+* şi *do*. Simbolul « + » ce se regăseşte după « *b* » semnifică augmentarea sunetului respectiv cu aproximativ un sfert de ton. Se obţine în acest fel un interval echivalent cu trei sferturi de ton, ce este extrem de caracteristic pentru muzica practicată în regiunea Orientului Apropiat şi Mijlociu. Prin înlănţuirea şi combinarea succesivă a acestor patru tipuri de secundă se obţin nu doar diferite melodii, dar şi

https://biblioteca-digitala.ro

anumite structuri şi motive melodice sau chiar serii de sunete care definesc modurile respective.

Adoptarea notaţiei muzicale europene a favorizat răspândirea şi cunoaşterea muzicii de factură orientală în cadrul altor culturi muzicale, nefamiliarizate cu particularităţile acestui gen muzical. Totuşi, în cercurile muzicologice din ţările arabe există o permanentă nemulţumire faţă de adaptabilitatea şi fiabilitatea sistemului de notaţie occidental, considerat a fi – pe bună dreptate – neadaptat la necesităţile muzicale şi artistice ale muzicilor de tip oriental. Se merge pe ideea partiturii ca suport schematic, servind mai mult la împrospătarea memoriei, decât la redarea fidelă a tuturor variaţiilor melodice şi ritmice, a ornamentelor bogate şi complexe, precum şi a fluctuaţiilor de înălţime ale sunetelor mobile. Se revine – sau se rămâne – într-o anume măsură la ideea notării muzicii sub forma unui *aide mémoire*, formulă întâlnită încă din Evul Mediu, când erau notate elementele principale ale unei piese, respectiv ritmul, modul şi textul poetic. În acest fel, oralitatea îşi păstrează rolul său bine definit în transmiterea repertoriului de tip oriental.

(Va urma)

NOTE

[1]) *Ibn Rushd*, denumit în latină *Averroes* (1126-1198) – celebru erudit, filozof, jurist, medic şi teolog musulman. Născut la Cordoba, *Averroes* este unul dintre cei mai importanţi analişti ai operei lui Aristotel. Lucrările sale traduse imediat în latină şi ebraică au constituit o bază de studiu pentru filozofii medievali europeni şi evrei. A mai scris lucrări de gramatică, medicină, astronomie şi matematică. Deşi în timpul vieţii a deţinut funcţii importante pe lângă curţile diferiţilor monarhi, moare în exil, în Maroc, renegat de lumea musumlană, în special datorită convingerilor sale filozofice.

[2]) *Moshe ben Maymon* sau *Maimonide* (1135-1204) – medic, literat şi filozof evreu spaniol, considerat cel mai mare gânditor de limbă ebraică din Evul Mediu. Născut la Cordoba, şi-a scris opera în limba ebraică, dar şi în arabă. Este nevoit să ia calea exilului, stabilindu-se în Maroc, apoi în Palestina, ajungând să se instaleze în final la Cairo, în Egipt, unde ajunge mare rabin şi medic la curtea sultanului. Pasionat de opera lui Aristotel, Maimonide scrie o seamă de lucrări în care încearcă să îmbine dogmele religioase evreieşti cu direcţiile filozofice aristoteliene. Opera sa filozofică devine obiect de studiu, stârnind numeroase controverse, marcând astfel gândirea filozofică evreiască, dar şi europeană.

[3]) *Al-Tifashi* sau Ahmed Ibn Yussuf Al-Tifashi (1184-1253), erudit tunisian, lexicograf, istoric şi scriitor. Un manuscris recent descoperit – 1956 – într-o bibliotecă particulară din Tunis şi care descrie viaţa muzicală din *Al-*

https://biblioteca-digitala.ro

Andalus, aduce clarificări extrem de importante în ceea ce priveşte amploarea fenomenului muzical din acea perioadă.

[4]) *Francisco Alberto Clemente Salvador-Daniel* (1831-1871), muzician şi compozitor orientalist francez, cu origini evreieşti spaniole. Între anii 1853-1864 a trăit în ţările Africii de Nord (Tunisia, Algeria, Maroc), cercetând şi culegând muzică tradiţională din diferite regiuni. A armonizat, orchestrat şi introdus melodii şi procedee de influenţă orientală în compoziţiile sale de muzică clasică. Moare împuşcat pe baricade, în timpul Comunei din Paris.

[5]) citat de Christian Poché în *La Musique arabo-andalouse* [Muzica arabo-andaluză], Paris / Arles, Cité de la Musique / Actes Sud, 1995, p. 46.

[6]) Christian Poché, *La Musique arabo-andalouse*, p. 85.

[7]) citaţi de Christian Poché, p. 79, 80.

[8]) cf. Ivanka Stoïanova, citată de Christian Poché, p. 76.

[9]) Christian Poché, *La Musique arabo-andalouse*, p. 127.

https://biblioteca-digitala.ro

ISTORIOGRAFIE

Muzicieni români în texte şi documente (XVIII)
Fondul Cella Delavrancea

Viorel COSMA

Aniversarea centenarului morţii scriitorului şi dramaturgului Ion Luca Caragiale (1852-1912), mare meloman, remarcabil critic muzical şi prieten apropiat al generaţiei enesciene de muzicieni din pragul veacului al XX-lea, ne prilejuieşte semnalarea unui fond de documente inedite din colecţia pianistei şi profesoarei Cella Delavrancea. Dacă George Ştephănescu, Constantin Dimitrescu, Eduard Wachmann şi Eduard Caudella au avut legături profesionale directe cu autorul ***Nopţii furtunoase****, în schimb familia Barbu Ştefănescu-Delavrancea a rămas până la sfârşitul vieţii lui I.L. Caragiale căminul de suflet al dramaturgului. Omul de spirit care a stimulat pasiunea scriitorului faţă de arta sunetelor prin intermediul claviaturii pianului a fost Cella Delavrancea (plastic „mângâiată" cu apelativul „****Aghiuţă****").*

Suita documentelor se deschide cu scrisoarea autografă a lui George Ştephănescu, ce ne-a semnalat-o regretatul muzeograf al Teatrului Naţional, George Franga, prin care fondatorul Operei Române confirmă profesionalismul muzical al lui Caragiale. „Pe lângă darul de a scrie – mărturisea compozitorul în 1901 – D-ta mai ai si darul foarte rar, de a înţelege celelalte arte mai bine decât mulţi specialişti" (sublinierile aparţin lui George Ştephănescu).

Argumentele decisive sunt însă admirabil susţinute de fiica scriitorului, Ecaterina Logadi, prin epistola ce mi-a adresat-o în 1962, c ocazia adunării mărturiilor necesare redactării articolului ***Caragiale şi muzica*** *(publicat în* ***Muzica****, Bucureşti, 12, nr. 6, 1962), din care rezultă limpede că dramaturgul era „meloman" – cum se autocaracteriza – dispunând de „ureche, memorie şi gust muzical bine dezvoltat". Detaliile Ecaterinei Logadi, dincolo de pitorescul, propriu „omului Caragiale", transformă* ***scrisoarea în document peren*** *de*

https://biblioteca-digitala.ro

excepţională valoare postumă, ce nu mai suportă comentarii marginale.

*În perioada elaborării **Metodei de violoncel** (1952) şi eseul **Studiul violoncelului** (1956), profesorul Dimitrie G. Dinicu (1898 – 1964) lucra intens la câteva **Contribuţii la arta interpretării muzicale** ce se doreau un corolar la procesul de tălmăcire al actului creator. Schiţa acestui text a circulat pe la o serie de mari compozitori şi profesori de la Conservator, în speranţa obţinerii unui verdict de tipar. Aşa s-a născut eseul inedit al pianistei Cella Delavrancea (1954), pe care maestrul Dimitrie Dinicu mi l-a încredinţat să-l lecturez într-o formă dactilografiată, când eram profesor la Liceul de Muzică nr. 1 (astăzi „**Dinu Lipatti**"). După numeroase incursiuni în istoria artei, comparaţii cu arta plastică, esteticii, profesoara Cella Delavrancea (1887 – 1991) ajunge – la vârsta înţelepciunii – la următoarele concluzii: „Imaginaţia – acest element vital al interpretării – să fie dirijată, cântărită cu grija cu care ai administra o doctorie primejdioasă. Bine dozată scapă bolnavul, dar poate să-l şi omoare… Coloritul unui sunet se va obţine prin diferite feluri de tuşeu ale mâinii (în cazul pianului – s.n.). Dar aceasta rămâne unealtă fără cuget, dacă e mânuită fără înţelepciune şi vai! ce amăgitoare poate fi velocitatea!… Succesul este o culme înşelătoare nici decum un popas statornic. Culmi mereu mai înalte îşi răsar în cale şi abia târziu ajungi să te bucuri cu adevărat de măreaţa armonie a Muzicii".*

*De la aceste principii, Cella Delavrancea se întoarce din nou la vechiul ei sfătuitor şi prieten: Ion Luca Caragiale. Suita emoţionantă de scrisori de la maestră la elevă (Krimhilda Cristescu) din perioada concursurilor intenaţionale (Varşovia – **Chopin** şi Bucureşti – **Enescu**), porneşte de la un fapt real: „Acum mulţi, mulţi ani, cineva a scris despre o fată tânără. A povestit c-a îmblânzit un cal năzdrăvan şi c-a uimit o lume întreagă. Scriitorul era Caragiale, fata se numea Cella Delavrancea, iar calul năzdrăvan era pianul. Acum e rândul meu să scriu despre o copilă minunată care a îmblânzit un cal năzdrăvan şi a parcurs cu el un drum greu, care o va duce la glorie… Muzica care să fie slujită cu smerenie. Să încerci să te ridici până la sufletul marilor creatori, să asculţi de poruncile lor, să le cânţi cântecul pentru ca să încânţi pe cei ce vor aplauda prin tine, armoniile nepieritoare care ne apropie de Dumnezeu" (27 august 1955).*

*Cele patru scrisori ale profesoarei Cella Delavrancea către discipola sa, se constituie în documente de siflet peste timp, devenind **modele** de învăţământ artistic pentru dascălii contemporani.*

https://biblioteca-digitala.ro

Autor: George Ştephănescu — Limba română
Compozitor — Scrisoare autografă,
Destinatar: I.L. Caragiale — în cerneală
Locul şi data: Bucureşti, 24 februarie 1901

Colecţia Viorel Cosma (copie)

Iubite prietene

Dupe triumful de aseară, triumf bine meritat şi care te-a răzbunat de multe nedreptăţi, dămi (sic!) voie şi mie să te felicit din toată inima şi să-ţi urez să trăieşti ani mulţi şi fericiţi, ca să mai dai acestei nenorocite ţări scrieri drăguţe, al căror secret Dta singur îl ai.

Pe lîngă darul de a scrie, Dta mai ai şi darul foarte rar, de a înţelege cele-l-alte arte mai bine decît mulţi specialişti.

Încă odată să trăieşti să ţi vezi copilaşii mari şi la casa lor.

Salutări respectoase Dnei.

G. Stephănescu,
profesor la conservator

*
* *

Autor: Ecaterina Logadi, fiica lui — Limba română
I.L. Caragiale — Scrisoare autografă
Destinatar: Viorel Cosma
Locul şi data: Bucureşti, 10 mai 1962
Colecţia Viorel Cosma

Stimate Domnule Cosma,

Este o deosebită plăcere ce mi-aţi oferit cerîndu-mi să scriu cîte-va rînduri despre ce iubea mai mult părintele meu în domeniul artei, muzica.

Se ştie că era un pasional meloman, totuşi a fost judecat destul de superficial de unii din cei care au cercetat această latură a înclinaţiunilor sale. Am auzit adesea spunîndu-se că tatăl meu era într'adevăr muzical, dar nepregătit şi absolut neştiutor de elementare noţiuni şi reguli muzicale.

Din tot ceea ce îmi amintesc eu, pot să vă lămuresc dîndu-vă dovezi contrarii, care sunt convingătoare.

https://biblioteca-digitala.ro

Tata cunoştea enorm de multă literatură muzicală, aproape ca un muzicolog de profesie. Toate simfoniile de Beethoven, care era idolul lui, ar fi putut să le dirijeze, indicînd intrările fie cărui instrument _ cu însemnătatea şi intensitatea lui _ Le fluera de la un capăt la altul, făcînd comentarii asupra lor care erau găsite juste şi valoroase chiar de muzicanţii de profesie.

Dar nu cunoştea numai opera „Titanului" cum îl numea el pe preferatul lui, ci muzica italiană dinainte de Bach, pe Vivaldi, Scarlatti şi mulţi alţii, apoi toate uverturile lui Mozart, opere nenumărate, Bach, Haendel, pe care-l chema „Puişorul" (tradus în româneşte din germană); îl iubea pe „Papa Haydn" – ajungând până la Schubert şi Schumann – şi la sfârşit descoperirea care l-a încântat, chiar când a crezut că se sfârşise pentru el posibilitatea de-a mai îndrăgi pe alţii. A venit într'o zi emoţionat după un concert în care ascultase o simfonie de Brahms. Era fericit descoperind că „Titanul are un nepoţel!"

Pe Wagner nu a putut să-l asculte îndelung, păstrând mereu rezerve. Totuşi era frământat de genul pe care încă nu-l pătrunsese. E de presupus că până la urmă s-ar fi lăsat condus cu încetul de „Titanul no II".

Nu s-a împăcat însă niciodată cu tonul minor al melancolicului Chopin şi de asemenea cu tristeţea necontenită a lui César Frank, spunând că-i vine să „leşine sau să bocească". Îi plăcea Beethoven pentru optimismul şi eroismul lui plin de măreţie.

Tata avea un auz muzical de mare precizie şi nimic nu-l supăra mai mult ca distonarea. Spunea adesea: „cum puteţi voi să cântaţi atât de fals, - eu, să vreau nu pot"!

Eu aveam un glas drăguţ în tinereţe şi cântam uneori fără să bănuesc că mă ascultă tata – dar dintr'o dată îi auzeam vocea protestatară din camera de alături: „N'auzi că e fals! E „do" natural, – de ce schimbi tonul?!"

Cunoştea perfect intervalele şi toate tonurile cu legile lor. Simţea perfect toate stilurile proprii fie cărui compozitor. Într'o zi, persecutat de un pasaj care nu şi amintea de unde aparţine, i-a scris în grabă prietenului de la Leipzig, Paul Zarifopol, notând acel pasaj şi rugându-l să-i răspundă în grabă dacă aparţine altcuiva decât lui

https://biblioteca-digitala.ro

Haendel. Era o bucată puţin cântată şi i-a trebuit lui Zaritopol mult timp ca să-l descopere. Într'adevăr era din Haendel.

Îi plăceau mult valsurile lui Johann Strauss şi le fluera cu toată graţia şi stilul cerut, făcând ritardante şi ritmuri de o rară gingăşie, cu triluri de pasăre.

În corespondenţa lui cu Zarifopol, probleme diverse muzicale revin cu insistenţă. Tata îi cerea mereu lămuriri, iar Zarifopol îi răspundea scriind pe portativ explicaţiile cerute de el cu pasagii întregi de muzică, spre a le trece mai uşor de înţeles tatii.

Astfel nu este de admis că dânsul nu avea nici măcar cunoştinţe elementare de muzică şi că nu ar fi ştiut nici măcar alfabetul muzical – după cum s-a spus uneori, dacă vorbea acest limbaj cu Zarifopol cu care se înţelegea astfel.

Tata avea doi prieteni cu care era strâns legat şi a căror companie o căuta. Aveau însă amândoi acelaş cusur – aveau obiceiul să fredoneze. Ne spunea despre ei: „Ce bine ar fi dacă ar renunţa la muzică, că au obiceiul să transforme toate melodiile în minor şi doinesc a jale!"

Deasemenea îl supăra „lipsa de respect al ritmului" zicea că foarte des confundă unii muzicanţi măsura de 2/4 cu cea de 4/4. mai spunea că totul se poate învăţa în muzică afară de ritm, cu care trebue să te naşti.

Tonul lui preferat era do major. Probabil fiind că era foarte des întrebuinţat de Beethoven.

Despre prietenii lui muzicanţi din trecut îmi amintesc doar de două nume: Caudella şi Wachmann. Despre cel din urmă vorbea cu mare admiraţie şi spunea că învăţase multe de la el. Îl cunoscuse la Maiorescu în casă, dar îl vizita deseori la el şi se împrietenise şi cu Dna. Wachmann.

Apoi s-a legat de Dumitriu, pianist şi profesor la Conservator. Tata î-l botezase „Maestrul Metronomide", fiind că era de origine grec şi muzicant. Îl aducea mereu acasă şi ne-a făcut să luăm lecţii de pian cu el. Vara, când plecam în vacanţă la Sinaia, tata î-l aducea să stea cu noi într'o casă din aceeaşi curte cu noi. Tata aducea o pianină şi asculta cum cântă pe când noi eram lăsaţi să ne bucurăm de vacanţă.

Când am plecat să ne stabilim la Berlin, tata a invitat şi pe Metronomide, care a stat 6 luni la noi.

Tata îi aducea mereu muzică nouă ca să-l îndemne la lucru, dar maestrul nu dorea să descifreze nimic nou şi timp de 6 luni ne-a intoxicat cu o singură parte din sonata „Aurora" de Beethoven, care ajunsesem să n-o mai suferim, astfel încât am fost toţi uşuraţi la

https://biblioteca-digitala.ro

această plecare, inclusiv tata care ajunsese şi el la saturaţie, ori cât l-ar fi iubit pe „Titan".

La noi, la Berlin se făcea multă muzică. Aveam un pian mare, o pianină şi o epinettă. Se cântau bucăţi pentru două piane. Zaritopol care era un bun muzicant cu mare facilitate de descifrat şi Cella Delavrancea îi făceau toţi toate plăcerile, cântând ore întregi pentru el.

Au mai trecut pe la noi Socrate Barozzi, care se anunţa devreme un mare talent pentru vioară, dar care a rămas pe loc, nefăcând cariera bănuită de tata. Apoi a venit Const. Nottara care cânta şi la vioară şi la pian. Tata î-l preţuia pentru munca lui serioasă – şi îl apăra de tachinările noastre de copii.

Deseori îi anunţa Zarifopol câte un concert important la Leipzig – atunci tata pornea cu primul tren ca să ajungă să-l asculte.

Când auzea muzica pe gustul lui, se schimba la faţă şi fericirea se arăta în ochii lui, în care sclipeau adesea lacrămile.

Acestea sînt amintirile care le am păstrat despre preocupările muzicale ale tatălui meu şi cred că sînt prin ele înşile grăitoare pentru conturarea laturei muzicale în personalitatea lui I.L. Caragiale.

Ecaterina Logadi

P.S. Deşi am încheiat aceste rânduri, socot interesant vă relatez o împrejurare care îmi revine în memorie chiar acum.

Ea arată imensa admiraţie pe care o avea tata pentru Beethoven. Îmi aduc limpede aminte de călătoria noastră la Bonn.

Mi-l amintesc cum a pătruns solemn în casă, şi-a scos pălăria şi apoi, pe vârful picioarelor a păşit primul în încăperea scundă, tăcut şi desprins de noi, care rămăsesem în urmă. L-am lăsat să şi încerce singur marea emoţie.

El s-a dus drept la masca mortuară a lui Beethoven, albă, încununată cu lauri şi care se desprindea pe un fond închis de catifea roşie. Acolo a stat îndelung şi a privit nemişcat.

Întors la Berlin, tata păstra încă semnele unor adânci răscoliri.

Mai târziu a repetat vizita cu prietenul său – Paul Zarifopol – şi când s-a întors acasă, la fel ca şi prima dată era încă emoţionat.

Ecaterina Logadi

*

* *

https://biblioteca-digitala.ro

Autor: Cella Delavrancea

Destinatar: Dimitrie G. Dinicu
Locul şi data: Bucureşti, 20 aprilie 1953

Limba română
Scrisoare autografă,
în cerneală, 1 pagină

Colecţia Viorel Cosma

După o lectură din valoroasa lucrare a Maestrului D. Dinicu, în care se afirmă mintea unui cugetător şi sufletul unui artist, îi ofer această schiţă în semn de admiraţie şi prietenie.

Cella Delavrancea
19 8bre 1954

(Text dactilografiat)
precedat – pe pagina de titlu – de manţiunea autografă în cerneală a autoarei
Rolul imaginaţiei în interpretarea muzicală

Ceeace ne înconjoară în viaţă este realitatea obiectivă. Ceeace percepem prin mijlocirea simţurilor este realitatea subiectivă. Legătura între o realitate şi alta se face prin ştiinţă, care sintetizează reprezentările noastre în noţiuni şi legi logice şi prin Artă, cu mijloacele ei specifice de sintetizare a legilor lumii obiective. Dintre toate modurile de exprimare artistică, Muzica este cea mai realistă şi în acelaş timp cea mai îngrădită – cea mai de cuprins de simţirea omenească şi cea mai de necuprins într'un cadru de noţiuni prestabilite. Literatura se exprimă prin cuvinte, prin urmare este la îndemâna unui om cultivat – Pictura – cea mai intelectuală formă de artă, pentrucă modalitatea expresiei e rezultatul unor convenţii cerebrale, îşi are un model, verificat prin vedere.

Sculptura exprimă tangibil tainele estetice ale realităţii. Poezia, cu freamătul şi de dincolo de cuvânt, cu valul ritmului şi organic, ne apropie de arta Muzicii, este curcubeul pe care se avântă Muzica în tensiunea ei vitală.

Graiul muzicii este cel mai vast şi cel mai apropiat de viaţă, pentrucă principiul ei este mişcarea, puterea ei, ritmul, forţa de convingere, cântecul. Timpul nu o biruie. Ea robeşte timpul, strângându-l în legile de proporţie care o fac armonioasă. Cea mai înălţătoare mrturie a vieţii este opera de artă. În creaţia artistică se adeveresc intuiţiile unei epoci, se afirmă drepturile unui adevăr adus la înţelegerea oamenilor prin forma nouă a expresiei.

https://biblioteca-digitala.ro

Există în artă o putere temperamentală ca şi în biologie şi ea este strâns legată de creatorul ei. Aceste accente constituesc substanţa adevărului artistic, fără de care o operă de artă nu învinge timpul, ci se pierde împreună cu el în Neant. Prin ce miracol desbaterea dintre inspiraţia şi hotărârea conscientă a artistului nu-şi pierde sinceritatea, este greu de explicat. Şi această sinceritate trebue să fie transfigurarea unui elan, datorit unui şoc pornit din lumea obiectivă şi care va duce la tălmăcirea unor noi viziuni. În arta muzicală, mai presus decât în celelalte, sinceritatea este elementul vital fără de care o compoziţie rămâne opera unei voinţi şi nu mai este înflorirea unei inspiraţiuni. Ca o inimă, sinceritatea pulsează viaţa în adâncurile tainice ale geniului, desleagă vibraţia sonoră, o înalţă din noaptea tăcerii, şi-i dă drumul în zona de lumină a inteligenţii, unde se va echilibra prin logica expresiei şi se va împlini în forma ei cea mai justă. La nici un compozitor nu se adevereşte acest proces de elaborare ca la Beethoven, iar transfigurarea la care ajunge nu ascunde primul impuls pornit din sensaţie şi stârnit din contemplarea îndelungată a Naturii. De aceea rămân operele sale fragede ca o prezenţă şi impunătoare ca o lege cosmică.

Lenin spune într'unul din caietele lui filozofice „Dela contemplaţia vie la gândirea abstractă şi dela ea la practică – iată calea dialectică a cunoaşterii adevărului, a cunoaşterii realităţii obiective".

Acest drum este acelaş şi pentru ştiinţă şi pentru artă. Deosebirea este mijlocul de exprimare. În artă este imaginea, adică retransmiterea prin echivalenţe a şocului sensorial. Cu cât aceste echivalenţe conţin mai multe elemente de viaţă reală, cu rădăcini în mişcarea epocei în care se exprimă, cu atât sunt mai valabile acestea. Un mare poet industan, Rabindranath Tagore scrie „Adevărata creaţie este realizarea adevărului prin trecerea acestuia în propriile noastre simboluri. Poezia şi arta Muzicii întreţin în om credinţa adâncă a uniunii fiinţei lui cu tot ce există".

Se desprinde din această cugetare accentul social fără de care o operă de artă nu-şi prelungeşte durata şi nu dăinuieşte, vie, printre secole.

Într'o conferinţă despre Chopin, vrând să caracterizez arta acestui geniu, am spus că „Stilul extrage esenţa durabilului în expresia unei rase şi o conformează ritmului unei epoci".

Acest aforism se aplică la toţi marii compozitori. Toţi au trăit istoric epoca lor, toţi au fost exponenţii sociali ai timpului lor, toţi s'au adăpat la izvoarele cântecelor populare din ţara lor.

https://biblioteca-digitala.ro

Dintre artele minore, meseria de interpret muzical este cea mai grea. Nefiind încadrată în cuvinte, lasă un spaţiu larg între indicaţiile autorului şi putinţa de exprimare a virtuozului, spaţiu în care relaţiile psihice ale intervalelor sonore sunt în constant conflict cu măsura impusă de text. Interpretul trebue să fi disecat minuţios fiece raport de sunet dintr'o bucată, găsindu-i echivalentul în gândire. Apoi, cu stăpânire de sine deplină, să adune argumentele muzicale într'un avânt a cărui pulsaţie se naşte în el, dar fără ştiinţa lui, dintr'o transă a clipei care desleagă tehnica de judecată şi o supune unei vibraţii în care tremură chiar sufletul compozitorului. Pentru ca să se realizeze această minunată comuniune, trebue să fi reflectat mult asupra cauzei care a determinat expresia muzicală. Prin urmare să-şi fi închipuit atmosfera momentului de creaţie şi evenimentele din viaţa compozitorului, suprapuse ca straturi geologice, în sensibilitatea lui.

Chopin scria unui prieten: „Prefer să-mi scriu în muzică toate sensaţiile, decât să fiu mistuit de ele".

Amestecul unui impuls frenetic cu imagini coborâte în suflet formează baza dispoziţiunii lirice în spiritul creator al lui Chopin. Dela Mazurkă – dansul sufletului polon, străbătută de freamătul eroismului şi al plânsului înăbuşit – până la Poloneze – poeme epice cu dinanismul strâns într'un paroxism disciplinat, toate formulele sale melodice sunt o transpoziţie a sensaţiilor stârnite dintr'un şoc exterior, filtrate apoi de cuget şi revărsate în echivalenţe sonore. Georges Sand lăuda într'o zi preludiul supranumit „picătura de apă" scris la Valdemoza, în insula Majorca, pe o zi de furtună, zicând c'a imitat foarte bine ploaia.

Chopin, supărat, a întrerupt-o: „Nu imit niciodată. Găsesc echivalentul".

Mozart, călătorind dela Viena la Praga cu soţia lui, ca să fie sărbătorit pentru succesul operei „Nunta lui Figaro", se uita pe fereastra diligenţei, încântându-se de vederea munţilor acoperiţi cu zăpadă. Apoi, brusc, faţa lui palidă se înroşea toată, lua dintr'o pungă de piele un carnet şi nota repede diferite motive. Purta întotdeauna cu el o cutie unde îşi ascundea aceste seminţe generatoare de capod'opere.

Beethoven povesteşte în caietele lui de conversaţie că, întrebat de un prieten, ce semnificare are finalul sonatei op. 10, Nr. 3, a răspuns „Bin ich noch melancolisch?"

Cu mulţi [ani] înainte de tipărirea acestor caiete, lucrând în vederea unui concert Sonata, am scris pe prima pagină că finalul e stabilit pe o întrebare şi că Beethoven a grăit prin el „va fi tot aşa?"

Drumul ales de intuiţia şi imaginaţia mea fusese cel bun.

https://biblioteca-digitala.ro

În mai toate sonatele lui Beethoven prindem firul fanteziei creatoare, dela strigătele primăverii atât de plastic sonorizate în opus 31, Nr. 3, până la cutremurul cataclismal al Appassionatei şi măreţia opusului 111.

Acest drum pe care-l face compozitorul din tehnicile unghere ale sufletului până la exteriorizarea expresiei, interpretul îl va face deandoaselea, întorcându-se dela textul dat, la misteriosul argument creator. Deaceea un profesor trebue să încerce să desvolte imaginaţia elevului pentru ca interpretarea lui să nu fie o problemă tehnică, un scop concret şi să nu i se pară textul sonor un joc matematic lipsit de căldura vieţii. Analiza unei bucăţi cere mult tact. Planurile ritmice constituesc forma gândirii muzicale. Elevul să fie îndrumat în spiritul stilului autorului, să înveţe să închipuie în mod viu, intenţiile expresiilor muzicale, să fie bine cântărită pretenţia subiectivă a elevului ca niciodată să nu-i treacă prin minte c'ar avea dreptul să modeleze o bucată în afară de indicaţiile scrise de compozitor. Toţi autorii au precizat minuţios voinţa lor. Interpretul ideal respectă, în toate nuanţele, textul muzical. Elevul trebue să se afirme, în primul rând, printr'o supunere absolută faţă de cerinţele autorului. Numai astfel încadrat va putea să dea drumul la imaginaţie fără ca aceasta să denatureze caracterul bucăţii pe care o cântă. Am auzit o tânără elevă, talentată, spunând după ce pricepuse greşit o baladă „Aşa o simt eu". Niciodată nu trebue uitat că interpretul este subordonat unei voinţi creatoare, impunătoare, care pedepseşte imedicat orice lipsă de respect.

Prin urmare imaginaţia – acest element vital al interpretării – să fie dirijată, cântărită cu grija cu care ai administra o doctorie primejdioasă. Bine dozată scapă bolnavul, dar poate să-l şi omoare. Profesorul să lămurească elevilor atmosfera în care se desfăşoară bucata, precum şi însemnătatea primordială a tempo-ului, şi culoarea tonului în care cântă. Să analizeze apoi modulaţiile care reprezintă în sintaxa sonoră verbul unei fraze, să stabilească climatul şi sentimentul poeziei melodice, să lege într'o viziune unitară textul pentru ca să se construiască arhitectonic compoziţia pe care o va cânta.

Coloritul unui sunet se va obţine prin diferite feluri de tuşeu ale mâinii. Dar aceasta rămâne unealtă fără cuget dacă e mânuită fără înţelepciune şi vai ce amăgitoare poate fi velocitatea!

Prin mijlocirea unei transpuneri cerebrale poţi obţine chiar dela un elev tânăr o diversitate de sonorităţi şi anumite inflexiuni creatoare de planuri tot atât de relevante ca perspectiva unui peisaj într'o pictură. Am explicat unui elev prima parte a sonatei Waldstein. I-am cerut să găsească la pian acel freamăt colorat palid care precede isbucnirea

https://biblioteca-digitala.ro

zorilor. Bine înţeles că i-am indicat tremurul degetelor pe clape. A reuşit perfect nuanţa, numai pentru c'am mutat pe planul graiului imaginea sonoră care ar fi rămas altminteri în ceaţa unei abstracţii greu de cuprins. Este evident că dacă tânărul pianist are o cultură mai aleasă, şi cu cât i s'a desvoltat inteligenţa şi interesul în mai multe direcţii, cu atât i se îmbogăţeşte imaginaţia şi-i vor servi mai temeinic cunoştinţele, într'o interpretare muzicală.

Acei ce se hotărăsc să se dăruiască muzicii să fie convinşi dela început că nu vor ajunge niciodată la nimic fără crâncenă şi continuă muncă.

Succesul este o culme înşelătoare, nici decum un popas statornic. Culmi mereu mai înalte îţi răsar în cale şi abia târziu ajungi să te bucuri cu adevărat de măreaţa armonie a Muzicii.

Am auzit pe un foarte mare pianist răspunzând unei persoane care-şi exprima stângaci admiraţia: „Cum de-ai ajuns, maestre, să cânţi atât de minunat?"

– „Mult Czerny, Doamnă, şi multă răbdare".

Cuvintele acestui mare interpret Beethovenian să devie o lege pentru tinerii noştri pianişti.

Cella Delavrancea

20 Aprilie 1953
Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro

Pianofortele, o creaţie a geniului italian, la două secole de la descoperire

Lavinia Coman

Cea mai scurtă şi clară prezentare a istoriei pianului a fost formulată de Alfredo Casella, compozitor, pianist şi profesor italian de seamă din prima jumătate a secolului XX: „Pianofortele – prezentat în 1711 de către padovanul Bartolomeo Cristofori – după un început dificil, cunoscu spre sfârşitul secolului al XVIII-lea un succes şi o răspândire cum nu mai există un aşt exemplu în istoria muzicii. Primul nume de mare virtuoz pe care-l întâlnim este al romanului Muzio Clementi, pe bună dreptate numit "părinte" al tehnicii pianistice. După el, instrumentul intră în acel ciclu ascensional care încă durează şi care ne-a dat atâtea figuri de mari interpreţi."

Istoria muzicii consemnează faptul că în anul 1709 a apărut în Italia un nou instrument cu clape şi coarde – *pianofortele*. Se împlinesc, aşadar, 300 de ani de când a venit pe lume, la început timid şi foarte imperfect, un instrument cu mare viitor. Avea să fie principalul „purtător de cuvânt" al revoluţiei care se producea în limbajul sonor, în formele muzicale şi expresia lor, în chiar modul de a cânta şi a asculta muzica după apusul epocii de aur a polifoniei. Pianul la care cântă astăzi atât de multă lume, dând prilejul multor artişti interpreţi să obţină performanţe nebănuite în crearea sonoră a repertoriului uriaş compus pentru el, mai are puţine lucruri în comun cu acel hibrid de la începuturi. Să ne gândim cel puţin la faptul că sunetul primelor *pianoforti* semăna mai degrabă cu sunetul clavecinului decât cu al pianului din vremea noastră. Dar în ce împrejurări culturale s-a născut şi a parcurs primii ani de viaţă?

La cumpăna dintre secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea Europa trăia febra căutării unor noi echilibre de forţe, a unor alte structuri de guvernare, a unor noi moduri de a gândi, a unor limbaje şi realităţi materiale nemaiîntâlnite. Marea mutaţie ce se produce în acest timp în diferitele domenii ale comunicaţiilor prin crearea de canale, drumuri pavate, deschideri la mare, îmbogăţirea spectaculoasă a capacităţii flotelor, determină o acceleraţie semnificativă a ritmului de mişcare,

https://biblioteca-digitala.ro

scurtează distanţele, apropie ţinuturi şi populaţii, favorizează schimburile comerciale şi culturale. Astfel, " oamenii comunică îndeajuns pentru a se cunoaşte şi pentru ca anumite influenţe să se exercite la nivelul reprezentării şi gândirii".

Marile cuceriri culturale italiene triumfă pe întregul continent. Barocul lui Bernini şi al lui Borromini, creat la Roma, este asimilat din nordul rusesc până în Spania, care-l trimite apoi dincolo de Atlantic. O altă invenţie epocală, *opera,* născută din ideea declamaţiei muzicale a Cameratei Fiorentina, devine prin creaţia lui Claudio Monteverdi, o dramă muzicală, replică sonoră a barocului arhitectonic. Ea constituie cea mai specifică întruchipare barocă a spiritului de inventivitate şi virtuozitate, de artificialitate şi sinteză, în care, ca şi în arhitectură, se produce o metamorfozare a genurilor artistice, rupându-se limitele dintre sculptură, pictură, arhitectură, teatru şi muzică.

Pe de altă parte, stilul concertant al muzicii instrumentale se plămădeşte tot în aceeaşi perioadă şi în aceeaşi arie culturală mediteraneană. Însăşi terminologia muzicală aflată şi astăzi în vigoare, internaţionalizată şi acceptată pentru totdeauna, îşi are originea în secolul al XVII-lea italian. Iar Cremona şi Brescia i-au dat pe cei mai iscusiţi creatori de viori din toate timpurile – familiile de lutieri Amati, Guarnieri, Stradivari. Fenomenul a favorizat prin perfecţionarea instrumentelor cu arcuş, formarea nucleului orchestrei simfonice moderne şi totodată desăvârşirea mutaţiei spre monodia solistică acompaniată şi a prefaţat apariţia virtuozului instrumentist. Prin toate aceste invenţii epocale, ca şi prin încă multe altele, Italia rămâne laboratorul estetic al Europei şi un centru al modei în artă.

Tocmai în momentul culminant al dezvoltării barocului muzical prin arta organistică a lui Bach şi Haendel, ca şi prin virtuozitatea rafinată a clavecinişti lor Domenico Scarlatti şi François Couperin, germenul noului îşi face apariţia. Acesta se conturează sub aspectul stilului omofonic, al monodiei acompaniate, ca reacţie la complicaţiile şi fastul exagerat al stilului polifonic. În anul 1750, la dispariţia lui J. S. Bach, o întreagă epocă muzicală se află în amurg, marea epocă a stilului contrapunctic. O nouă orientare plutea în aer, venind dinspre Franţa şi Italia, fiind adoptată de publicul muzical abia cucerit şi susţinută de muzicieni, între care se disting fiii lui Bach. *Le style galant* sau *lo stile sueto,* alături de stilul *Empfindsamkeit,* stilul sensibil în expresia lui germană, toate aceste noi maniere de a face muzică se exprimă prin intermediul melodiei acompaniate. Stilul omofonic avea să marcheze trecerea muzicii din biserică în salon ,iar pe planul structurilor sonore, trecerea de la construcţia de fugă la cea de sonată. Procesul durează câteva decenii şi presupune adoptarea

https://biblioteca-digitala.ro

unui discurs cantabil, o ornamentică foarte elaborată, o expresie a bunei cuviinţe mai presus de forţă, abandonarea aspectului prolix, stufos. Se cere un nou gen de melodie, un alt fel de textură, simplificarea conţinuturilor. În zorii noii epoci, muzica era chemată să ofere cu claritate şi adecvare un conţinut elegant, graţios şi delicat, mai degrabă decât furia furtunoasă a pasiunilor dezlănţuite. Stilul galant apare în Europa secolului al XVIII-lea în operele lui Pergolesi şi Sammartini, precum şi la Stamitz, C.Ph.Em. Bach şi la reprezentanţii timpurii ai şcolii germane de compoziţie vocală. Instrumentul cel mai adecvat la cerinţele noului stil, în contextul dat, avea să fie *pianofortele.*

Creatorul primului instrument muzical cu coarde şi ciocănele, capabil să producă nuanţe cu caracter contrastant – piano e forte – Bartolomeo Cristofori, s-a născut la 4 mai 1655 la Padova. Era, fără îndoială, cel mai bun constructor de clavecine din Padova în anul 1687, când principele Ferdinando de Medici, fiu al Marelui Duce Cosimo III şi merituos interpret la clavecin, aflat în vizită în acel oraş, rămâne încântat de clavecinele create cu atâta artă de meşteşugar şi îl invită la Florenţa. Fapt este că în voluminoasa corespondenţă a principelui apare o scrisoare adresată de Cristofori, din Florenţa, pentru angajarea unui cântăreţ, în anul 1693. Iar în 1709, când omul de litere Maffei vizitează Florenţa în încercarea de a obţine patronajul prinţului Ferdinand pentru al său *Giornale dei letterati d'Italia,* admiră, probabil, noua invenţie a constructorului. În volumul V al acestei lucrări, publicat în anul 1711, el atestă că Bartolomeo Cristofori construise deja patru „*gravicembali col piano e forte*". Maffei descrie aceste instrumente, trei dintre ele fiind de forma obişnuită a unui mare clavecin, iar al patrulea având o construcţie diferită şi aspectul asemănător ca formă clavicordului şi spinetei. La exemplarele respective genialul padovan realizase schimbarea epocală: coardele, în loc să fie ciupite ca la clavecin, sunt lovite de un ciocănel articulat – o mică piesă acoperită cu piele de porc. Acest ciocănel cade la loc, în poziţia iniţială, după ce a lovit coarda, care vibrează liber şi apoi este oprită din vibraţie de către o surdină. Ciocănelul se opreşte la un anumit moment din cădere, rămâne nemişcat într-un punct, pentru a-şi relua apoi cursa şi a lovi din nou coarda, producând un alt sunet. Pilot, eşapament, prinzător, surdină, pârghie sau levier, iată câteva elemente de tehnică a construcţiei aflată în mecanismul primelor *pianoforti* create de Cristofori. Elemente esenţiale care se regăsesc în principiul constructiv al pianelor moderne. În plus, în anul 1720 Cristofori inventează principiul „pedalei celeste", adică atenuarea

https://biblioteca-digitala.ro

sunetului prin deplasarea tastaturii, mecanism ce funcţionează şi astăzi la pianele cu coadă, sub acţiunea pedalei stângi.,

Din păcate, invenţia specială a lui Cristofori avea să treacă prea puţin observată, mai degrabă ca o curiozitate, fără să se bucure de succes comercial, iar meşterul s-a întors curând la fabricarea de clavecine, din a căror vânzare a trăit tot restul vieţii, până la 27 ianuarie 1731, când s-a stins la Florenţa. Din moştenirea sa, doar trei *pianoforti* au înfruntat timpul, ajungând până în zilele noastre. Cel mai vechi, datat 1720, se păstrează la Muzeul Metropolitan de Artă din New York, al doilea, din 1722, poate fi admirat la Muzeul de Instrumente Muzicale din Roma, iar ultimul, din 1726, se află la Muzeul de Instrumente Muzicale al Universităţii din Leipzig.

Cercetările efectuate în secolul al XIX-lea pentru a se localiza atelierul maestrului au rămas fără succes. De aceea, istoricul Puliti înclină să creadă că prinţul Ferdinand i-ar fi dat o încăpere în acest scop chiar în Palatul Ufizzi, având în preajmă cel puţin doi asistenţi. Aceasta cu atât mai mult cu cât, după moartea prinţului în anul 1713, el a continuat să lucreze în slujba Marelui Duce, cu misiunea de *custode,* având în sarcină întreţinerea şi acordajul celor 84 de instrumente muzicale lăsate de principe. Cam jumătate dintre acestea erau clavecine şi spinete, iar şapte exemplare purtau chiar semnătura meşterului: „Bartholomaeus de Cristoforis Patavinus Inventor faciebat Florentiae anno...".

Nu se ştie care ar fi fost soarta pianofortelui florentin, dacă marchizul Francesco Scipione de Maffei nu ar fi descris „minunea" admirată de el în anul 1709 în al său *Giornale* şi dacă numărul respectiv al revistei din 1711 nu ar fi fost tradus în limba germană de către Mattheson şi publicat în *Critica musica*, în 1722. Iar dacă meşterii timpului călătoreau puţin, în schimb ei se informau citind presa. Pe această cale a luat cunoştinţă Gottfried Silbermann din Dresda de instrumentele lui Cristofori. El a adaptat principiul, ferindu-se să-l menţioneze pe autor, a lucrat zeci de ani cu obstinaţie pentru a perfecţiona noul instrument, l-a supus în repetate rânduri analizei critice a lui Bach, s-a ambiţionat şi a reuşit să realizeze exemplare performante care poartă denumirea de *Hammerklavier.* Noua linie de construcţie începe să cunoască succesul. Dar marile perfecţionări vor fi realizate de doi elevi si săi, Stein şi Zumpe. Aceştia vor dezvolta în paralel cele două mari şcoli de constructori de piane, şcoala vieneză şi cea anglo-saxonă.

Aproape ignorată în timpul vieţii sale, invenţia lui Cristofori câştigă teren în deceniile următoare, iar faima inventatorului creşte post-mortem. Astfel încât la 7 mai 1876, într-unul din lăcaşurile

https://biblioteca-digitala.ro

bazilicii Santa Croce din Florenţa este pusă o lapidă înfăţişând un ciocănel de acordaj. Pe ea se poate citi următoarea inscripţie:

„A Bartolomeo Cristofori / Cembalaro da Padova / che / in Firenze nel MDCCXI / inventó / il clavicembalo con Piano e Forte/."

Spre pioasa aducere aminte a pleiadelor de pianişti de pretutindeni .

Bibliografie

Ballo, F., a cura di *Il libro della Musica,* Ed. Sansoni, Firenze, 1940;
Chaunu, Pierre – *Civilizaţia Europei în secolul luminilor,* 2 volume, trad. Irina Mavrodin, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1986;
Harding, Rosamond – *The piano-forte. Its history traced to the Great Exhibition of 1851,* Ed. III, Da Capo Press, New York, 1973;
Hipkins, A.J. - *Bartolommeo di Francesco Cristofori,* în Grove's Dictionary of Music and Musicians, vol. II, Ed. Macmillan Press LTD., New York, 1973;
Levaillant, Denis – *El piano,* Editorial Labor, Barcelona, 1993;
O'Brien, Michael *Bartolomeo Cristofori,* în The New Grove's Dictionary of Music and Musicians, Ed. II, vol VI, New York, 2002.
Oort, van Bart – *Haydn piano sonatas, played on fortepiano,* studiu introductiv la CD, Haga, 2001;
Popa, Afrodita – *Pianofortele în oglinda timpului său. Polifonii culturale,* Ediţia a II-a, Editura Vergiliu, Bucureşti, 2005.
Sandu Dediu, Valentina *Alegeri, Atitudini, Afecte,* Ed. Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 2010.

https://biblioteca-digitala.ro

Verdi şi Puccini sau teatrul muzical italian şi drumul său de la tradiţie la modernitate

Laura Podoleanu

Până în anul 1900, Puccini a scris două opere importante în care personalitatea şi talentul său s-au afirmat pe deplin: *Manon Lescaut* şi *Boema*. Aceste lucrări au devenit în scurt timp atât de populare încât compozitorul a fost apreciat drept urmaş al marelui Verdi.

O analiză comparativă a câtorva dintre creaţiile marilor compozitori este extrem de tentantă. Pătrunzând în intimitatea laboratorului lor, analistul descoperă două variante ale aceluiaşi mod de a accede la perfecţiunea a ceea ce istoria muzicii numeşte teatru muzical. Atât Verdi cât şi Puccini lucrează cu poveşti de viaţă şi de moarte perfect veridice, impecabil construite din punct de vedere dramaturgic, cu personaje puternice şi pregnant conturate prin replici şi sunete. Rezultatul sonor însă, este cu totul diferit. Baza de plecare este, întotdeauna, aceeaşi. Concepţia dramatică ce vizează în egala măsură cuvântul şi sunetul, are aceleaşi principii. În multe dintre paginile lui, Puccini priveşte înapoi, către Verdi, se inspiră din modelul ilustrului său contemporan şi face astfel cuvenita reverenţă respectuoasă, recunoscând geniul înaintaşului său. Asupra acestor momente vom insista. Până atunci însă, trebuie arătat contextul şi vecinătăţile teatrului muzical universal în care se află cei doi compozitori. Această privire sintetică, din perspectiva decelată a timpului şi a istoriei, permite o clară evidenţă a potenţialelor sau certelor influenţe la care au fost supuşi cei doi compozitori italieni.

Pentru istoria teatrului liric, perioada cuprinsă între cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi prima jumătate a secolului al XX-lea este poate, cea mai importantă. Scenele europene sunt dominate de câteva dintre cele mai mari nume de compozitori de operă. Informaţiile circulă, partiturile circulă, artiştii circulă şi astfel, în Franţa, în Italia, în Germania, în Rusia – şi nu numai – ultimele noutăţi

https://biblioteca-digitala.ro

sunt repede cunoscute de public şi comentate de critică. Niciodată efervescenţa creatoare în acest domeniu nu a fost mai mare iar direcţiile de dezvoltare atât de diverse.

Dat fiind subiectul particular al acestor pagini, propunem o privire sintetică dar edificatoare asupra creaţiei lirice cuprinsă între *Simon Boccanegra* de Verdi (premiera 1857, Veneţia) şi *Turandot* de Puccini (premiera 1926, Milano). *Simon Boccanegra* vede luminile rampei cu un an înainte de naşterea lui Giaccomo Puccini. La un an după naşterea viitorului mare compozitor, acelaşi Verdi aduce în faţa publicului opera *Bal mascat* (Roma, 1959). Tot în 1859, la Paris are loc premiera *Faust* de Gounod. Ne oprim apoi la *Forţa destinului* de Verdi şi la premiera din 1862 de la Sankt Petersburg. O nouă şi adevărată *grand opéra* propune tot pe scena pariziană Mayerbeer: *Africana* (aprilie 1865) pentru ca doar două luni mai târziu, în iunie acelaşi 1865, Hans von Bulow dirijează la München premiera genialului poem închinat iubirii, *Tristan şi Isolda* de Wagner.

Şcolile naţionale încep să-şi contureze personalitatea: la Praga, în 1866 are loc premiera *Mireasa vândută* de Smetana. În acelaşi an 1866, la Paris, pe scena de la Opéra *Comique,* Ambroise Thomas prezintă delicata partitură *Mignon,* în timp ce un an mai târziu, tot la Paris dar la Operă, Verdi oferă publicului vigurosul şi sumbrul său *Don Carlos.* Doar un an desparte această premieră de o altă capodoperă a creaţiei lirice franceze, *Romeo şi Julieta* de Gounod (Paris, 1867). După doi ani, în 1868, la München Wagner triumfă cu *Maeştrii cântăreţi din Nürenberg*, după care urmează, tot în capitala bavareză, *Aurul Rinului* (1869) şi *Walkyria* (1870).

Faţa teatrului liric se schimbă din ce în ce mai mult şi mai profund. Verdi înţelege dar scriind *Aida* (Cairo, 1871), demonstrează că nu renunţă la statutul său de compozitor italian sensibil, totuşi- ca gândire muzicală şi scriitură - la ce se petrece în jurul său.

Din nou o creaţia de şcoală naţională, cu statut de capodoperă – *Boris Godunov* de Mussorgski (1874, Sankt Petersburg). Şi un an mai târziu minunata *Carmen* a lui Bizet (Paris, 1875).

În 1876 la Scala din Milano se cântă *La Gioconda* de Ponchielli. În acelaşi an, la Bayreuth, Wagner îşi prezintă integral Tetralogia *Inelul Nibelungului* şi astfel, pot fi ascultate în premieră şi *Siegfried* şi *Amurgul zeilor*.

Ca un ecou al vremurilor trecute, doar un an mai tarziu, compozitorul francez Camille Saint-Saens prezintă la Weimar, în chiar patria lui Richard Wagner, opera sa *Samson şi Dalila* (1877). În 1879,

https://biblioteca-digitala.ro

la Moscova, se cântă minunatul *Evgheni Oneghin* al lui Piotr Ilici Ceaikovski.

Muzica franceză îşi urmează aparent netulburată calea – în 1881, J. Offenbach are la Paris premiera *Povestirilor lui Hoffmann*. Un an mai târziu, la Bayreuth, R.Wagner prezintă *Parsifal.* În acest moment, G. Puccini este deja muzician şi se apropie de vârsta de 25 de ani. Iar Verdi împlinea 68 de ani.

Lakmé de L. Delibes (1883 Paris) rămâne o operă cu melodii frumoase, de mare virtuozitate vocală. Un an mai târziu, (1884) tot la Paris, J. Massenet se bucură de premiera operei sale *Manon*.

După o foarte lungă tăcere, G.Verdi scrie atât de romanticul dar şi atât de dramaticul său *Othello* (Milano, 1887). Trei ani mai târziu, verismul triumfă cu P.Mascagni şi a sa *Cavalleria rusticana* (1890, Roma).

Nu trebuie să-l uităm pe *Cneazul Igor* al lui A. Borodin (1890, Sankt Petersburg) şi nici *Dama de pică* a lui P.I. Ceaikovski (1890, Sankt Petersburg). În 1892, la Viena are loc premiera *Werher* de Massenet şi, în acelaşi an, trei luni mai târziu, *Paiaţe* de R. Leoncavallo se prezintă la Veneţia. Lumi sonore diametral opuse.

În acest context atât de divers şi de contradictoriu, în care tradiţia se înfruntă crâncen cu modernitatea, G. Puccini prezintă în 1893, la 1 februarie, la Torino, premiera cu *Manon Lescaut,* condamnând instantaneu la o uitare aproape totală opera cu acelaşi titlu a lui J.Massenet. Premiera puccinină are loc practic concomitent cu cea a lui *Falstaff* de G. Verdi - 9 februarie 1893, Milano. Nu este vorba de o înfruntare-confruntare a celor mai mari doi compozitori italieni ai tuturor timpurilor. În timp ce G. Verdi îşi spune ultimul cuvânt încheind uluitor o carieră unică în istoria muzicii, G. Puccini preia practic ştafeta şi îşi spune primul cuvânt, pornind pe drumul ce îl va conduce către o poziţie egală marelui său predecesor. În niciun caz nu poate fi vorba de o confruntare între trecut şi viitor în teatrul liric. *Falstaff*-ul lui G. Verdi este viitorul, aşa cum G. Puccini este viitorul teatrului liric italian, viitor pe care însă îl construieşte pe temelia fermă a tradiţiei şi cuceririlor verdiene.

Între 1893, *Manon Lescaut* şi 1896, *Boema,* de acelaşi G. Puccini, scena teatrului liric internaţional nu a mai înregistrat premiere semnificative. Până la *Tosca* (Roma, 1900) cu bunăvoinţă am mai putea aminti doar *Andrea Chénier* de B. Giordano (Milano, 1896). Ultimul deceniu al teatrului liric internaţional este dominat deci, cert, de G.Verdi şi G.Puccini. Giuseppe Verdi va muri în primul an al secolului următor, 1901. În 1902 C. Debussy propune la Paris, *Pélleas*

https://biblioteca-digitala.ro

et Mélisande, o lucrare de certă valoare dar care marele public nu s-a apropiat aşa cum a facut-o în cazul operelor italiene contemporane.

Frecvenţa premierelor lirice de reală importanţă este din ce în ce mai mică. În 1904, la Brno, semnalăm *Jenufa* de L.Janacek. Pentru ca, în 1904 la Milano, G.Puccini să revină spectaculos la rampă cu *Madama Butterfly*.

Un an mai tarziu Richard Strauss îşi face intrarea în lumea teatrului liric cu a sa *Salomée* (Dresda, 1905). Urmează, în 1909, tot la Dresda premiera *Elektrei* sale. Un an mai târziu, la New York, G.Puccini prezintă *Fata vestului sălbatec* (1905). Acelaşi Richard Strauss, propune capodopera creaţiei sale lirice, *Cavalerul rozelor* (Dresda, 1911). Franţa revine în prim plan cu *Ora spaniolă* a lui Ravel (Paris, 1911). Apoi din nou Richard Strauss cu *Ariadna la Naxos* (Stuttgart, 1912). Următoarea partitură lirică competitivă este *Castelul prinţului Barbă-Albastră* de Bartok (Budapesta 1918). În acelaşi an, 1918, tot la New York se joacă operele într-un act *Mantaua, Sora Angelica* şi *Gianni Schicchi* de G. Puccini. Europa va fi în următorii aproape 20 de ani dominată de creaţiile lirice ale lui R. Strauss, S. Prokofiev, I. Stravinski, M. de Falla, A. Schönberg, M. Ravel, F. Busoni, A. Berg într-o direcţie de teatru muzical, cu totul diferită de tradiţia impusă de şcoala italiană. În acest context eterogen de căutări şi schimbări în numele unei modernităţi impuse de schimbarea politică, socială implicit culturală a feţei lumii, G.Puccini are curajul să revină în aprilie 1926 cu o dramă lirică în trei acte o lucrare grandioasă ce solicită o montare scenică pe măsură. *Turandot*, povestirea fantastică a lui Carlo Giozzi – subiect ce i-a tentat şi pe modernii C. M. Weber şi F. Busoni – se plasează voit în epilogul tradiţiei *grand opéra* cu mari scene de ansamblu, costume strălucitoare şi o poveste de dragoste în care binele triumfă spectaculos.

Premiera operei *Turandot* nu a fost bine primită de presă, caracterizată drept *… un edificiu de stuf, ambiţios şi gol*[1]. Nimic nou. Istoria muzicii a consemnat deja gafe celebre, porintre ele căderea operei *Traviata* cu ocazia premierei mondiale de la Veneţia. Neclintit de huiduielile publicului, G. Verdi a rostit celebrele cuvinte *Qui vivra verra/ Cine va trăi*, va vedea, şi a avut întru totul dreptate.

Turandot este precedată de *Wozzeck* de Alban Berg (1925) şi succedată de *Les Mahlheurs d'Orphee* de Darius Milhaud (mai, 1926). Este cert că face parte din altă lume. Această lume este însă cea a marelui teatru liric italian, iubit de publicul de pretutindeni până

[1] Tranchefort, Francois-Rene. L'Opera, ed. Seuil, Paris, 1983, pag. 433.

https://biblioteca-digitala.ro

la disperare, lume în care G.Verdi şi G.Puccini au stat, stau şi vor sta întotdeauna alături cu cele mai numeroase şi de succes titluri pe toate marile scene lirice ale lumii

Între naşterea lui Giuseppe Verdi (1813) şi cea a lui Giacomo Puccini (1858) este o distanţă de 45 de ani. Când în mai 1884, la Milano, la *Teatro dal Verme* se joacă prima lucrare lirica pucciniană, *Le Villi*, G. Verdi scrisese deja majoritatea operelor sale, inclusiv *Aida* (1871). La mare distanţă vor urma *Otello* (1887) şi *Falstaff* (1893). După *Le Villi*, G. Puccini scrie opera *Edgar* (1889) - deci după experienţa *Otello* – şi, în acelaşi an cu *Falstaff*, are loc şi premiera cu *Manon Lescaut* (1893). Până la moartea lui G. Verdi (1901) vor vedea luminile rampei *Boema* (1896) şi *Tosca* (1900). Trei ani după moartea lui G. Verdi, G. Puccini scrie *Madama Butterfly* (1904). Urmează experienţa americană de pe scena operei *Metropolitan* din New York şi apoi revenirea acasă, în Italia, la *Scala*, la filonul tradiţiei operei italiene pe calea descisă de G. Verdi pe care G. Puccini păşeşte la rândul său, atunci când scrie ultima sa capodoperă *Turandot* (1926).

G. Verdi şi G. Puccini au parcurs împreună 43 de ani de viaţă. Mult mai tânăr decât marele maestru al teatrului liric italian, G. Puccini a fost mereu atent la mişcările acestuia, i-a cunoscut şi urmărit premierele, i-a apreciat partiturile şi, de multe ori a găsit în ele soluţii pentru propriile lucrări. La rândul său, G. Verdi a reacţionat atunci când pe firmamentul teatrului muzical italian apare noua promisiune - Giaccomo Puccini. Relaţia lor însă nu a fost strânsă. G. Verdi s-a dovedit atent şi generos iar G. Puccini preluând inovaţiile ilustrului său predecesor, i-a recunoscut acestuia meritele incontestabile. Atât prin vorbe dar mai ales ... prin fapte.

Se pare că G. Puccini a avut primele contacte cu creaţia verdiană în locurile de baştină. La Lucca, oraşul în care s-a născut, în apropiere de Pisa, activa un teatru mic dar ambiţios. Era vizitat de cele mai mari voci ale timpului – printre ele şi Maria Malibran[1]. Într-o stagiune erau prezentate câte două titluri. Se pare că în 1874, G. Puccini vede aici primul său spectacol liric, *Vestala* de Mercadante, într-o montare modestă. Adevărata sa întâlnire cu capodopera teatrului muzical italin, într-o montare fastuoasă, va fi însă la Pisa, sectacolul *Aida* de G. Verdi în 1876[2]. Biografii lui G.Puccini spun că acesta a parcurs distanţa până la Pisa, împreună cu doi prieteni, pe jos, numai pentru a putea vedea *Aida* şi că această experienţă

[1] Budden, Julian- *Puccini,* Ed. Oxford University Press , 2002, pag. 2
[2] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro

fantastică a fost crucială în hotărarea sa de a deveni compozitor de opere[1].

Pentru tânărul viitor compozitor, Milano a însemnat la fel de mult ca pentru G. Verdi, în urmă cu o jumătate de secol. Milano înseamnă Conservatorul de muzică, Milano, înseamnă teatrul *La Scala*! Repertoriul acestei scene era fantastic iar montările grandioase. G.Verdi era mult jucat iar succesul său era din ce în ce mai mare. În stagiunea 1879-1880, dintre cele 60 de reprezentaţii de la *Scala*, 23 au fost cu *Aida* iar G.Verdi a mai fost prezent pe afişe de câteva ori şi cu *Rigoletto*[2]. În stagiunea 1881 G.Puccini poate vedea aici o ediţie revizuită a lui *Simone Boccanegra*, apoi *Forţa destinului* şi din nou *Rigoletto*. Influenţa muzicii lui G.Verdi se face simţită, la început, în creaţia instrumentală a lui G.Puccini – o mişcare de cvartet intitulată *Scherzo*, în la minor, cercetătorii recunosc ecouri ale unei muzici de balet dintr-o versiune revizuită a lui Macbeth[3].

După premiera din mai a operei *Le Villi*, chiar dacă nu a fost în sală, G. Verdi are cuvinte de laudă pentru tânărul compozitor G.Puccini. De laudă, dar şi de atenţionare. Într-o scrisoare datată 10 iunie 1884, acesta scrie unui prieten: *El (Puccini n.n.) urmează ideile moderne, ceea ce este de înţeles, dar, în acelaşi timp rămâne credincios melodiei care nu este nici veche nici modernă. Oricum, se pare că în lucrarea lui (*Le Villi *n.n.) predomină elementele simfonice. Nu este nimic rău în asta. Doar că este nevoie de multă precauţie. Opera este operă şi genul simfonic este gen simfonic şi nu cred că trebuie să introduci o pagină simfonică într-o partitură de operă decât dacă urmăreşti plăcerea unui dans.*[4]

Aceasta este, se pare, prima reacţie a lui Verdi la muzica lui Puccini. Mai mult, despre simpatia maestrului pentru compozitorul începător aflăm dintr-o scrisoare pe care fostul său elev, Emanuele Muzio o adresează lui Giulio Ricordi şi în care se scrie: *Vă felicit căci Verdi mi-a scris în urmă cu două săptămani că, în sfârşit, aţi găsit ceea ce căutaţi de trei ani, un adevărat maestro tânăr, pe nume Puccini care, se pare, are calităţi cu totul deosebite.*

Veştile despre noile opere ale lui G. Puccini circulau, şi ajungeau adesea şi la urechile maestrului şi datorită cântăreţilor care interpretau atât roluri verdiene cât şi roluri pucciniene. În seara

---

[1] *Idem,* Budden, Julian- *Puccini,* Ed. Oxford University Press , 2002, p. 8.
[2] *Idem,* Budden, Julian- *Puccini,* Ed. Oxford University Press , 2002, p.18.
[3] *Idem,* Budden, Julian- *Puccini,* Ed. Oxford University Press , 2002, *p*.26.
[4] A. Alberti: *Verdi intimo*, (Scrisoare către G. Ricordi), Verona, 1931, pp.311–315

https://biblioteca-digitala.ro

premierei operei *Edgar*, în 1889 la *Scala* din Milano, pe scenă s-a aflat, în rolul *Tigrana* şi Romilda Pantaleoni, prima *Desdemonă* din *Otello* de G. Verdi. Premiera lui G. Puccini nu a fost un succes şi totuşi, G. Verdi intervine pentru reprogramarea ei şi chiar o roagă pe Pantaleoni să continue să joace rolul *Tigranei*[1]. În 1889 când *Edgar* se montează la Lucca, oraşul natal al compozitorului, din distribuţie făcea parte şi Emma Zilli, viitoarea *Alice* în premiera lui *Falstaff* de G. Verdi. Şi atunci când *Edgar* este prezentata la Madrid, pe scenă s-a aflat şi Giuseppina Pasqua, viitoarea primă *Mistress Quickly* în acelaşi *Falstaff* de Verdi. În montarea *Boemei* la Palermo, rolurile *Rodolfo* şi *Mimi* au fost cântat de Edoardo Garbin şi Adelina Stehle, primii interpreţi ai rolurilor *Fenton* şi *Nanetta* în premiera cu *Falstaff*. La premiera operei *Tosca* – 14 ianuarie 1900, Roma – rolul *Scarpia* a fost interpretat de Eugenio Giraldoni, primul interpret al rolurilor *Conte di Luna* din *Trubadurul* şi *Renato* din *Bal mascat.*

Acordăm acum o oarecare atenţie felului în care G. Verdi şi G. Puccini tratează introducerile instrumentale ale lucrărilor lor lirice.

Următorii paşi pe care îi propunem pe drumul pe care am pornit, se vor referi la începuturile şi la sfârşiturile partiturilor/poveştilor verdiene şi pucciniene, mai exact la preludii sau uverturi şi la deznodămintele cel mai adesea tragice.

Cercetătorul avizat cunoaşte evoluţia în timp şi spaţiu a semnificaţiei formelor de uvertură şi preludiu[2]. Chiar dacă în istoria muzicii se stipulează că Richard Wagner ar fi renunţat la uvertură în favoarea preludiului, multe dintre operele lui Giuseppe Verdi se deschid, cu cât maestrul înaintează în vârstă, mai degrabă cu preludii decât cu uverturi (*Nabucco, Forţa destinului*) în adevăratul sens al cuvântului – *Traviata, Rigoletto, Bal mascat, Aida* – cu o durata între 3 şi 5 minute. Sunt practic pagini orchestrale care înlănţuie motivele muzicale principale ale lucrării, motive pe care cu bucuria cunoscătorului le vom identifica apoi pe parcursul derulării operei, în momentele cele mai dramatice.

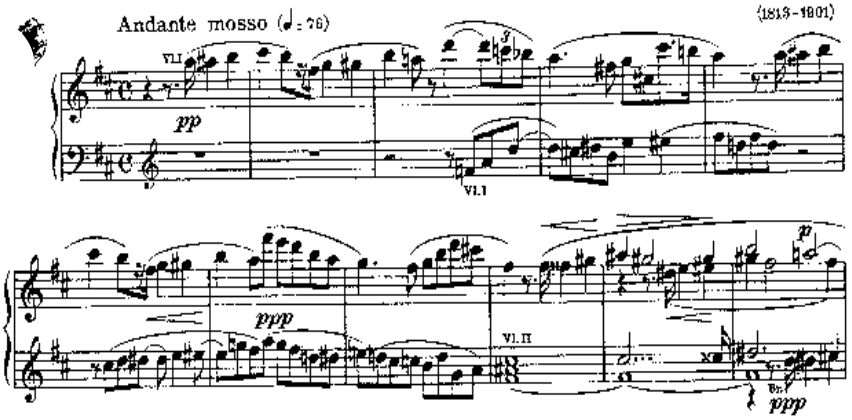
Observăm astfel, că aceste introduceri nu mai au forma tradiţională, clasică, cu dezvoltare tematică, din bătrânele uverturi. La G. Verdi, un exemplu edificator de preludiu este începutul operei *Aida*:

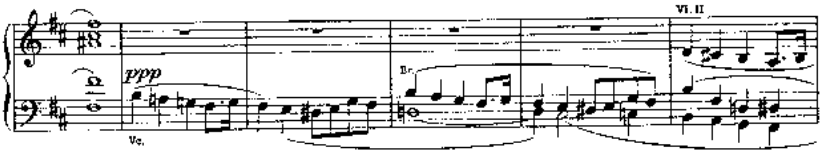
Opera debutează cu cele două teme muzicale principale: tema *Aidei* (ex.1), plină de nostalgie şi pasiune.

[1] Budden, Julian- *Puccini,* Oxford, 2002, pag. 66

[2] vezi Bughici, Dumitru- *Dicţionar de forme şi genuri muzicale*, EMUC, Bucureşti, 1974, pp. 348- 350 respectiv 254-254

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. nr.1.

Şi tema preoţilor (ex.2), cu sens ameninţător

Ex.nr. 2.

Laitmotivul *Aidei* (tema dragostei ei pentru *Radames*) o însoţeşte aproape mereu de-a lungul operei, auzindu-se fie discret în orchestră la diferite instrumente, fie enunţată în mod direct.

Tema preoţilor are rolul de a marcă stările conflictuale ale dramei, fiind dezvoltată în finalul actului al II-lea şi apărând ultima oară în scena judecăţii lui *Radames*.

Primele acorduri ale operei *Rigoletto,* enunţă tema blestemului groaznic care va lovi personajul principal; în *Traviata* orchestra începe prin a intona motivul morţii eroinei, în *Don Carlos* primele sonorităţi sunt încărcate de tristeţe şi de dramatismul unei poveştii sumbre. Este momentul să remarcăm din nou că libretul de operă romantică în secolul al XIX-lea – excepţie operele declarat comice- este axat, în majoritatea cazurilor, pe poveşti triste cu deznodământ tragic: majoritatea eroilor verdieni mor în momentul în care cortina cade: îi amintim pe *Ernani*, *Gilda, Leonora*, *Violetta,*

https://biblioteca-digitala.ro

Boccanegra, *Riccardo*, *Carlo, Aida, Radames, Otello*.... Şi, în general, uverturile şi preludiile instrumentale fixează această atmosferă.

Amintim în mod deosebit *Otello*, lucrare extrem de dramatică, ale cărei prime acorduri sunt extrase din *Credo*-ul demonic al lui *Iago*. Credem că linia este directă de la acest opus la *Tosca* lui Puccini, unde nu se mai poate vorbi de uvertură sau preludiu căci cortina se ridică imediat după primele acorduri care îl evocă la fel de sumbru si la fel de pregnant pe *Scarpia*, personajul negativ implicat în acţiune, un personaj similar cu Iago.

Modernul, realistul, veristul G. Puccini, merge desigur înainte, în pas cu vremea lui, dar privirile i se întorc mereu către *Marele Bătrân*[1] din istoria operei italiene, Giuseppe Verdi. Vizionar şi modern – pe cât i-a fost posibil – la rândul lui G. Verdi încearcă şi el să ţină pasul cu vremurile. Furtuna evocată în aceeaşi deschidere orchestrală din *Otello* are certe influenţe wagneriene – atât de prezente şi în *Tosca* lui G. Puccini şi nu numai – după care, genialul italian care a privit poate la genialul său contemporan german, crează o altă dragoste nefericită (desigur, în alte circumstanţe) şi introduce în pagina orchestrală – tot după model wagnerian – motivul iubirii tragice dintre *Otello* şi *Desdemona*, scena sărutului.

În ultima sa lucrare, *Falstaff*, G. Verdi renunţă la uvertură sau preludiu. Dirijorul atacă partitura şi cortina se ridică. Aşa se va întâmpla în toate operele lui Puccini – în *Boema,* orchestra ne explică cu o anticipaţie de poate 20-30 de secunde unde ne aflăm, într-o veselă mansardă pariziană, unde trăiesc artişti; în *Tosca* – am spus deja, motivul lui Scarpia se ridică ameninţător ca şi personajul care va distruge totul în jurul său. Iar în *Madama Butterfly*, poate că scurta fugă la 4 voci cu care începe partitura este, în mintea şi în sufletul lui G. Puccini un omagiu adus marelui său predecesor care a încheiat magistral *Falstaff*-ul său – totodată viaţa sa – cu o extraordinară fugă în Do major la 10 voci. *Madama Butterfly* îşi permite doar un scurt fugatto în do minor – şi derularea şi deznodamantul poveştilor sunt diferite. Cuvintele lui Verdi/Falstaff însă – *Tutto nel mondo e burla/Totul în lume este nebunie* - se pot aplica perfect teatrului jucat în jurul nefericitei *Cio-Cio-San*.

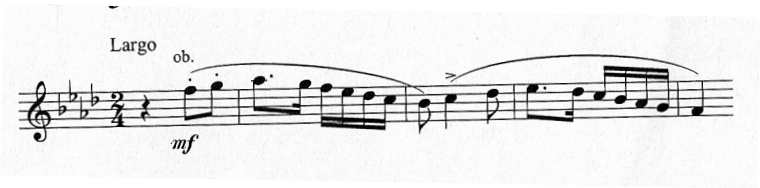
Influenţa verdiană se face clar simţită încă din primele două opere ale lui G. Puccini. Aria Annei din *Le Villi* este scrisă după modelul Ariei *Nilului* din *Aida* iar pagini orchestrale din *Edgar* trimit la *Nabucco* şi la *Otello*[2].

[1] Budden, Julian- *Puccini,* Oxford, 2002, p. 24
[2] Budden, Julian - Puccini, Oxford,2002, p. 70.

https://biblioteca-digitala.ro

G. Puccini s-a aflat în sală la premiera din 9 februarie 1893 a operei *Falstaff* de G. Verdi. S-a deplasat de la Torino la Milano cu trenul tocmai pentru a putea asculta ultima lucrare verdiană.[1] Pentru a-l promova pe G. Puccini, Riccordi încearcă chiar să lege opera *Manon Lescaut* de *Falstaff*, impunând teatrelor europene să monteze împreună cele două opere italiene, gest care, nu întotdeauna i-a fost favorabil lui G. Puccini. De exemplu, în 1894, Londra, a primit cu entuziasm lucrarea verdiană dar a fost nemulţumită de cea pucciniană pe care a fost obligată să o preia la insistenţa editorului.[2]

S-au găsit totuşi şi voci binevoitoare: *Puccini cel puţin, nu pare să-şi fi atrofiat simţul melodiei; caută melodia şi o face în manieră verdiană. De exemplu, momentul* Tra voi belle *din primul act din Manon, are toata graţia şi şarmul vechiul gen liric. Astfel, Puccini demonstrează că priveşte mai atent către Verdi decât către rivalii săi de generaţie*[3]. Comentatorul are dreptate, dacă ne gândim apoi şi la acel *Allegro vivo* din aria lui Manon, *Sola, perduta, abbandonata/Singură pierdută şi abandonată,* în care aşa, cum a făcut şi prinţesa *Eboli* în *Don Carlos* de G.Verdi, eroina îşi acuză frumuseţea pe care o găseşte vinovată pentru tot ceea ce i s-a intâmplat şi, în transă, (ex.3) parcă în delir îşi vede trecutul care o acuză nemilos.

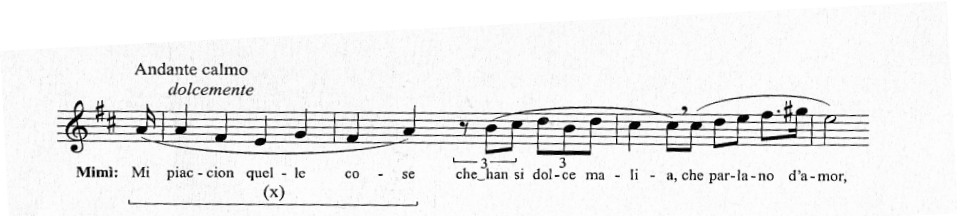
Ex. nr.3:

Ca şi Bellini şi Verdi, Puccini obţine succesul dorit doar la a treia încercare cu *Manon Lescaut* (1893)[4]. G. Puccini se bazează mult pe cutezanţele marelui său înaintaş, Giuseppe Verdi. Stilul de conversaţie - un *parlando* nou, foarte departe de R. Wagner, dar departe mai ales prin sonoritatea şi inflexiunile sonore cu totul diferite

[1] *Idem,* Budden, Julian - Puccini, Oxford,2002, p.100
[2] *Idem,* Budden, Julian - Puccini, Oxford, 2002, p. 106
[3] Shaw's Music, ed. Dan H. Laurence, London, 1981, pp. 216–217
[4] Dorsi, Fabrizio /Rausa/Giuseppe - Storia dell'opera italiana, ed. Bruno Mandori, Pavia, 2000, p. 508

https://biblioteca-digitala.ro

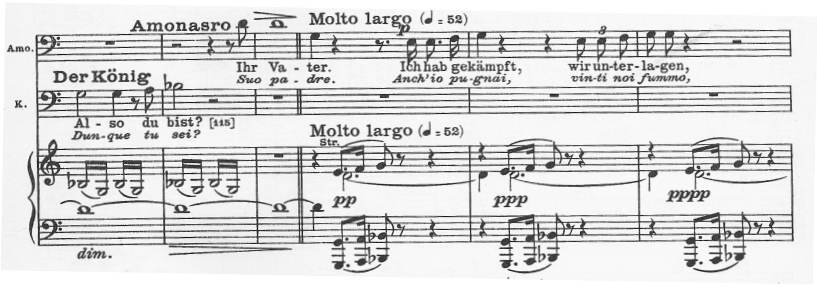
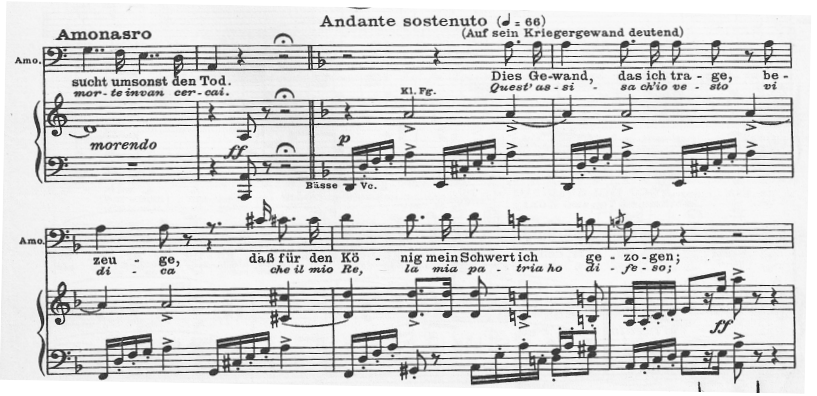
ale limbii italiene comparată cu limba germană, pe care Verdi îl „lucrează" şi îl propune în *Falstaff* - va fi epicentrul operelor lui Puccini începând cu *Manon*[1]. G. Verdi a început munca la *parola scenica,* deja în *Otello* şi a atins perfecţiunea în *Falstaff,* în fluenţă, conciziune, naturaleţe. Un moment de virtuozitate vocală lirică încă neatins rămâne fuga finală la 10 voci cu care Verdi încheie *Falstaff.* Cât priveşte melodicitatea din *Manon*, ea se apropie mult de bogăţia melodică a operelor verdiene[2]. De fapt, Manon – ca şi *Madama Butterfly* mai târziu- ia reţeta aplicată de Verdi în *Otello* - o primă jumătate de act dramatică şi o a doua lirică, dominată de iubire. Agitaţia studenţilor şi sosirea diligenţei urmate de dialoguri şi apoi, duetul între cei doi indrăgostiţi, aminteşte de duetul dintre *Elisabeta* şi *Carlo,* din primul act al lui *Don Carlo*[3]*,* în care orchestra se implică masiv şi colorat. Primele impresii favorabile următoarei partituri lirice, Boema, G. Puccini le primeşte de la Edoardo Mascheroni, primul dirijor al operei *Falstaff*. Acesta este entuziasmat atunci când compozitorul îi cântă la pian primele două acte[4].

Umbra lui *Falstaff* pluteşte dominant şi asupra partiturii *Boema*. Temele ascunse în voci complicat împletite, la care ia parte şi orchestra sunt doar un exemplu de modernitate verdiană preluată fără ezitare de Puccini şi experimentată încă din *scherzo*-ul din primul act al operei *Manon Lescaut*. De asemenea, către aceeaşi sursă de inspiraţie trimite şi delicateţea unor momente ca cel din actul al II-lea în care *Rodolfo* o prezintă pe *Mimi* prietenilor săi, în tumultul Cartierului latin *(Questa e Mimì, gaia fioraia/Aceasta e Mimi, floare fericită*), o scurtă romanţă într-un balans ambiguu major-minor, cu o primă secvenţă delicată (ex. 4)

Ex. nr. 4.

[1] Dorsi, Fabrizio /Rausa/Giuseppe - Storia dell'opera italiana, ed. Bruno Mandori, Pavia, 2000, p. 504.
[2] *Idem*, Dorsi, Fabrizio /Rausa/Giuseppe - Storia dell'opera italiana, ed. Bruno Mandori, Pavia, 2000, p 510.
[3] *Idem,* Dorsi, Fabrizio /Rausa/Giuseppe - Storia dell'opera italiana, ed. Bruno Mandori, Pavia, 2000, p.510.
[4]Budden, Julian- *Puccini*, Oxford,2002 p.153 .

https://biblioteca-digitala.ro

Rapelurile la creaţia verdiană sunt numeroase în *Boema*. Chiar şi celebrul început – şi sfârşit – al actului III, cele două acorduri muşcate, fac trimitere la celebra *sortita* a lui *Amonasro* din *Aida* (ex.5) (momentul în care *Aida* descoperă că tatăl ei se află printre captivi).

Ex. nr. 5.

Impresia pe care o lasă cele două acorduri pregnante, cu funcţiile dominantă-tonică este, în ambele scene, de ameninţare puternică şi reală. În acelaşi act, duetul *Addio dolce svegliare alla mattina/Adio dulce trezire,* prin care *Rodolfo* şi *Mimi* evocă amintiri minunate care, până la urmă îi conving să rămană împreună, are certe corespondenţe (de expresivitate, de linie melodică, de armonie, de formă) în ultimul duet *O terra addio/O pământ, adio,* prin care *Radames* şi *Aida* îşi iau rămas bun de la existenţa lor pământeană. Dar, comparând aceste momente, ies în evidenţă şi deosebirile între cei doi creatori. În timp ce *Amneris* invocă cu lacrimi tăcute zeii,

https://biblioteca-digitala.ro

profund, sumbru şi resemnat, în *Boema,* acest minunat *adio* este punctat de cearta stridentă şi atât de… veristă, dintre *Marcello* şi *Musetta*.

Ultimele minute ale *Boemei,* trimit şi mai mult, înapoi, în timp, la creaţia verdiană. Parafrazând parcă cuvintele doctorului Grenville din actul al IV-lea al operei *Traviata - La tisi non le accord ache poche ore/Boala nu-i va acorda decât câteva ore* - Puccini pune în gura personajului său *Schaunard* o replică asemănătoare: *Fra mezz'ora e morta/Într-o jumătate de oră va fi moartă*.

G. Puccini vede piesa *Tosca* a lui Victorien Sardou la Milano, cu Sarah Bernard în rolul titular. Imediat i se adresează editorului săi Giulio Ricordi, cu rugămintea de a obţine drepturile de adaptare a piesei, pentru o lucrare lirică.

Este interesant faptul că libretul pentru *Tosca* a fost iniţial destinat compozitorului Alberto Franchetti. Illica a scris acest libret şi în luna octombrie a anului 1888, Franchetti, Ricordi, Illica şi Verdi s-au întâlnit cu scriitorul Victorien Sardou, autorul piesei (1887). Verdi era fascinat de subiect dar a refuzat hotărât să lucreze opera daca Sardou nu îi modifică sfârşitul. După câteva luni, Franchetti recunoaşte că nu este în stare să compună o muzică pe măsura acestui libret şi Ricordi îl oferă atunci lui Puccini. Încă ofensat de primul refuz, compozitorul ezită şi numai intervenţia lui Verdi îl determină să accepte comanda[1]. Începe să lucreze la *Tosca* în 1896, după bara finală la *Boema.*

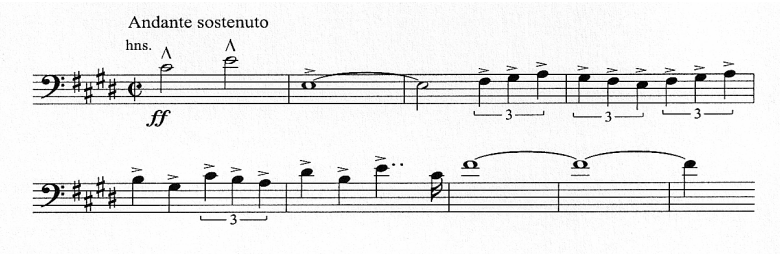
În nicio altă partitură pucciniană, desfăşurarea acţiunii nu are rapiditatea din *Tosca*. Dacă la G.Verdi, în general, într-un act nu se întâmplau prea multe lucruri de acţiune predominând ariile, duetele şi scenele de ansamblu într-o înşiruire determinată mai mult de mişcările sufleteşti interioare decât de impulsuri exterioare majore, în *Tosca,* în fiecare clipă se întâmplă ceva .

Există rapeluri la G.Verdi şi în această partitură *Scarpia* este *Jago*. Ameninţarea (ex. 6) cu care începe ultimul act.

Ex. nr.6.

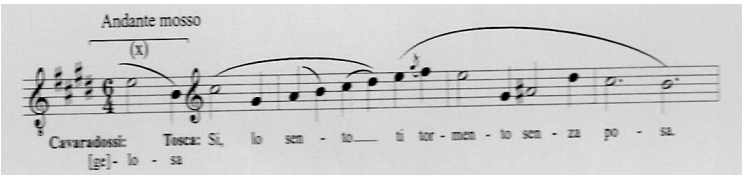
[1]surse Internet http://ro.wikipedia.org/wiki/Tosca

https://biblioteca-digitala.ro

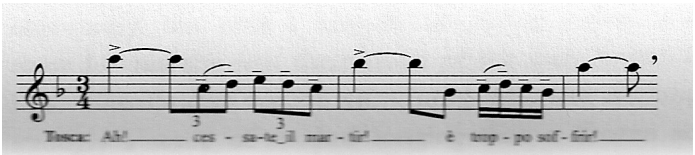


susţinută sonor de patru corni la unison, se leagă cert de începutul actului al IV-lea din *Don Carlos* de Verdi. Atunci când, în actul al III-lea, în închisoare, *Cavaradossi* cere până şi hârtie, (ex.7) pentru a-i scrie iubitei sale *FloriaTosca*:

Ex. nr. 7.



patru violoncele susţin momentul, o combinaţie deja cunoscută şi de mare efect, folosită de Verdi în duetul de dragoste *Otello–Desdemona*. Acelaşi motiv în aceeaşi combinaţie timbrală reapare şi atunci când *Cavaradossi* începe să scrie şi amintirile îl copleşesc (ex.8) şi va fi apoi reauzit în îngrijorarea *Toscăi.*

Ex. nr.8.

Cu rapiditatea derulării acţiunii pe scenă şi cu universul sonor exotic, complex şi complicat din *Madama Butterfly*, G. Puccini se îndepărtează din ce în ce mai mult de Giuseppe Verdi. Totuşi, nu putem să nu remarcăm că, primul act din *Madama Butterfly* are construcţia unor pagini verdiene (de ex. Act. I din *Otello*) – o primă parte alertă, cu acţiune şi o a doua acoperită de un mare duet. Duetul *Pinkerton- Cio-Cio-San* din primul act al operei este considerat ca fiind

https://biblioteca-digitala.ro

cel mai frumos, mai delicat, mai rafinat dintre duetele de dragoste scrise de compozitor.

Este adevărat că *La Rondine* a fost şi ea comparată – mai ales portretul eroinei principale - cu *Traviata* de Verdi. *Magda* şi *Violetta* au fost mereu puse alături deşi, între ele, la o atentă comparaţie, există multe diferenţe. Iar partitura a cărei premiera a avut loc la Monte Carlo în 1927, este foarte departe de universul verdian. Să nu uităm că, între timp, Puccini trecuse oceanul şi cunoscuse o altă lume.

Şi mai superficială – doar la nivelul genului comic – este apropierea dintre *Gianni Schicchi şi Falstaff*. La sfârşitul vieţii, atât Verdi cât şi Puccini îşi încearcă inspitaţia până şi în genul comic, Verdi reuşind o capodoperă, Puccini... cu siguranţă, mai puţin.

Şi Puccini – romantic, naturalist şi verist – merge în creaţia sa lirică pe drumul poveştilor cu sfârşit trist. Majoritatea eroinelor lui, mor. Una dintre puţinele excepţii este principesei *Turandot.*

Este momentul să ne reamintim că, în 1889, după insuccesul operei *Edgar*, Puccini declara că doreşte să se îndepărteze cât mai repede de tradiţia teatrului muzical italian, mai ales de forma de spectacol numită generic „grand opéra" care domina scena italiana de două decenii şi căreia şi Verdi îi plătise tributul cuvenit, mai ales cu *Aida*. Şi totuşi, Puccini se reîntoarce *acasă* cu ultima sa operă *Turandot.* O face însă conştient, de bună voie, cu superioritatea şi avantajele unui învingător.

Paralela cu Verdi se impune din nou. După ce compozitorul italian s-a lăsat sincer atras de vraja wagneriană – în *Aida* şi *Otello* – în *Falstaff* cercetătorii nu depistează nici cea mai mică urmă de inflenţă lirică germană contemporană. Verdi este maestrul maeştrilor operei italiene. Partitura demonstrează rafinament, o măiestrie componistică fără egală – vezi celebra fugă din final dar nu numai- eficienţă şi economie de mijloace cu rezultat şi efecte maxime – stilul *parlando* de o expresivitate constantă şi perfectă – şi inspiraţia de o bogăţie şi spontaneitate inegalate[1]. *Falstaff* împlineşte magistral gloria operei comice italiene. Este testamentul unui creator de geniu, cu o creaţie imensă întinsă pe o jumătate de secol, puternic şi conştient ancorat în pamântul solid al tradiţiei unui popor care a creat teatrul muzical.

Cu ultimul său opus, Puccini face acelaşi gest ca şi marele său predecesor pe care îl recunoaşte din nou ca maestru şi la al cărui model se întoarce. După experienţa americană, după *Fata vestului*

[1] Tranchefort, Francois-Rene – L' Opera, ed. Seuil,, Paris, 1983 p. 327

https://biblioteca-digitala.ro

sălbatec şi operele din *Triptic* – printre ele *Gianni Schicchi,* singura sa partitură comică –sfidând timpul său şi modernitatea teatrului muzical marcat de Schőnberg, Strawinski, Ravel sau Berg, Puccini îşi aminteşte că este compozitor italian şi scrie *Turandot,* partitura ce se întoarce declarat, ca un omagiu, către tradiţia *grand opéra* aşa cum a înţeles-o şi Verdi, în somptuoasa lui *Aida.* Mari scene de ansamblu, un cor numeros şi puternic implicat în acţiune, disponibilitatea unor montări grandioase.... apropie cele două lucrări. Marcat însă de experienţa hollywoodiană, Puccini cedează modei şi finalul poveştii sale nu aduce lacrima şi anticul catharsis al tragediei ci râsul şi contemporanul catharis al... happy-end-ului. Principesa *Turandot* este singura eroină pucciniană care nu numai că supraviaţuieşte dar îşi găseşte şi fericirea în dragoste. Un deznodământ roz care înlocuieşte finalul dulceacrişor al lui *Falstaff***,** plasându-se însă tot în paleta expresivă a triumfului vieţii. 33 de ani despart cele două lucrări- *Falstaff* **(**1893), *Turandot* **(**1926). Distanţa reală între cele două partituri muzicale de geniu este de fapt de un secol. Concluziile însă, sunt aceleaşi.

La sfârşitul acestui comentariu în care ne-am propus să evidenţiem câteva asemănări între partiturile celor mai mari creatori de teatru liric italian putem afirma că, în calitatea sa de succesor al lui Giuseppe Verdi, Giaccomo Puccini continuă romantismul veacului al XIX-lea, diferenţiindu-se de el printr-o dezvoltare melodică mai liberă, prin subiecte de o profundă umanitate.

Muzica lui G. Puccini porneşte de la cuvânt, organizându-se după topica proprie limbajului vorbit, după desfăşurarea dramatică, exprimând cât mai poetic, cât mai integral, textul. Muzica sa urmăreşte starea sufletească a personajelor, susţinând evoluţia lor dramaturgică.

Ca şi Verdi, Puccini foloseşte stilul *parlando*, construit pe caracterizări orchestrale melodice, inspirat din vechiul recitativ al melodramei italiene. Stilul acesta este asemănător concepţiei wagneriene despre continuitatea discursului muzical.

Puccini scria editorului său: *Sunt cu nervii prea surescitaţi şi fără liniştea de care am nevoie. O invitaţie la masă mă îmbolnăveşte pe o săptămană. Aşa sunt eu făcut şi nu mă schimb după vârsta de patruzeci. Sunt inutile insistenţele: n-am fost făcut pentru saloane şi recepţii. La ce bun să mă expun curiozităţii altora, făcând o mutră de cretin? Mă văd aşa cum sunt şi mă observ destul. Repet, acesta sunt eu şi d-ta ştii că nu mă prefac. Nu încerc să mă compar cu Verdi, deoarece aş fi de-a dreptul ridicol, dar el a făcut întotdeauna ce l-a tăiat capul şi cu toate acestea a cucerit puţintică glorie nu-i aşa? Până*

https://biblioteca-digitala.ro

azi, mulţumesc lui Dumnezeu, am avut şi eu partea mea de succese, fără a recurge la mijloace cu care nu am nimic de-a face. Mă găsesc aici numai şi numai pentru ca muzica mea să fie executată aşa cum e scrisă![1]

Succesor al lui Verdi, Puccini este legat de acesta prin promovarea în continuare a cantilenei de tip italian. Cei doi compozitori sunt uniţi prin atenţia şi dragostea pe care o acorda personajelor feminine din operelor lor, personaje pe care le urmăresc îndeaproape în dezvoltarea lor psihologică, pe care le construiesc cu mare atenţie, din punct de vedere muzical. Mai presus de orice, Puccini rămâne ultimul mare melodist al muzicii italiene. Puccini s-a dovedit peste timp, un mare inventator atât în domeniul melodiei cât şi în cel al armoniei. Revenind la melodie, trebuie să subliniem faptul că Puccini va continua marea linie a melodismului italian vocal, adăugându-i o nouă latură expresivă prin adâncirea planului simfonic al expresiei muzicale.

În ceea ce priveşte portretele, atât Verdi cât şi Puccini sunt de neegalat în descrierea eroinelor simple, sincere, iubitoare, emoţionate. Eroinele lor sunt caractere nobile, ce se jertfesc în final pentru dragostea lor, dar trăiesc la modul real, sentimentele oamenilor simpli. Ceea ce le distruge este impactul cu societatea, cu tradiţiile şi cu mentalităţile învechite ale oamenilor.

Ambii compozitori crează muzica în funcţie de expresia textului, ambii intervin în mod direct în realizarea libretelor. Întreaga inspiraţie este subordonată elementelor teatrale şi dramaturgiei subiectelor.

Înrâurirea cântului popular italian asupra creaţiilor celor doi compozitori este evidentă. În ciuda strămoşilor săi muzicanţi şi compozitori, Puccini este rustic, nu prin obârşie şi îndeletniciri agricole ca Verdi, ci prin fiorul poetic cu care înţelege natura, viaţa şi oamenii. Creaţiile lor capătă astfel amprenta stilului italian şi o personalitate specifică.

La ambii compozitori melodia este primordială, plină de emoţie şi de expresie, cantilena oferind soliştilor posibilitatea de a-şi etala calităţile tehnice şi expresive.

Totuşi, în timp ce Verdi urmăreşte planuri melodice ample, construcţii de fraze cuprinzătoare, Puccini cultivă formele mici,

[1] Sbârcea, George-*Puccini,* Ed. Muzicală, 1966 p . 113

https://biblioteca-digitala.ro

mozaicul tematic, celula nedezvoltată, cu o putere sintetică unică în istoria muzicii.

Puccini nu adaugă în operele sale, scene străine de structura subiectului, el nu crează balete sau divertismente, expresia sa muzicală este întotdeauna concentrată şi serveşte în totalitate esenţa subiectului.

Dacă Verdi a parcurs etape pline de căutări, de la operă la dramă, Puccini a preluat direct această ultimă structură, care a servit în totalitate exprimării sale muzicale şi artistice.

Prin Verdi a triumfat teatrul muzical, compozitorul afirmându-se în momentul în care romantismul îşi manifestă puternic tendinţele estetice. Influenţat în creaţie de predecesorii săi, Rossini, Bellini, Meyerbeer, Donizetti şi Mercadante dar şi în unele lucrări de maturitate de contemporanul său Wagner şi de muzica rusă popularizată de Franz Liszt, în urma turneului său în Imperiul Rus, ca pianist, Verdi a cristalizat un limbaj muzical caracterizat de realismul expresiei, realizat printr-o impresionantă evoluţie a mijloacelor componistice. Etapizând evoluţia creaţiei sale, descoperim parcurgerea unui traseu ferm, de la opera istorică, la melodrama lirică, pentru a ajunge la drama muzicală italiană.

Remarcăm interesul lui Verdi pentru orchestraţie şi pentru rolul orchestrei în sublinierea expresiei muzicale. Inovaţiile muzicale şi contrapunctice ce caracterizează stilul său, sunt puse în slujba redării expresivităţii psihologice a personajelor. Astfel, stilul verdian în materie de recitative, dezvoltat pe parcursul evoluţiei sale componistice, va atinge în *Aida* o înaltă perfecţiune. Aici întâlnim modele de echilibru perfect între expresivitatea verbală şi cantilenă.

Aceeaşi preocupare o vom întâlni şi la Puccini, care va pune culorile orchestrale şi timbrale la loc de frunte, în construcţia expresiei muzicale.

Puccini, oscilând între lirism şi dramă, fără însă a fi lipsit de umor, va ocupa locul central, definind curentul verist, ecou post romantic al operei italiene.

Bibliografie

Alberti, Annibale. *Verdi intimo*, Verona, 1931
Anbra, d'Lucio. *Viva Verdi*, Ed. muzicală, Bucureşti, 1972
Bellamy, Olivier. *Puccini pour la vie* in Le monde de la musique, nr. 289, iulie-august 2004
Bourgeois, Jacques. *Giuseppe Verdi*, Editura Eminescu, Bucureşti 1982

https://biblioteca-digitala.ro

Bratin, Jack. *Calendarul muzicii universale*, Edit. Muzicală, Bucureşti 1966
Budden, Julian. *Giacomo Puccini* in May 2003 BBC Music magazine
Budden, Julian. *Puccini*, Oxford, 2002
Bughici, D. / Gheciu, D. *Formele şi genurile muzicale*, Ed. Muzicală, Bucureşti,1962
Bughici**,** Dumitru. *Dicţionar de forme şi genuri muzicale,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1978
Caraman-Fotea, D. / Sava I. *Ghid de operă*, Editura muzicală, Bucureşti,1971
Cernei, Elena. *Enigme ale vocii umane*, Editura Litera, Bucureşti, 1982
Cooke, Deryck. *The Language of Music*, Oxford University Press, London 1964
Dorsi, Fabrizio / Rausa, Giuseppe - *Storia dell'opera italiana*, ed. Bruno Mandori, Pavia, 2000
Einsteinn, Alfred. *La musique romantique*, Edit. Gallimard, Paris, 1959
Engel, Lehman. *The Making of musical*, Macmillan Publishing, New York, 1977
Iliuţ, Vasile. *O carte a stilurilor muzicale*, Editura Academiei de Muzică, Bucureşti, 1996
Jacobs, A./ Sadie, S. *The Wordsworth Book of Opera*,Wordsworth Reference, Londra,1984
Kobbe**,** Gustav, Earl of Harewood. *The Definitive Kobbe's Opera Book,* New York, G. P. Putnam, 1987
Laffont / Bompiani. *Dictionnaire de personages litteraires et dramatiques de tous les temps et de tous les pays*, Societe d'Edition de Dictionnaires et Encyclopedies, Paris, 1962
Marchesi, Gustavo. *Verdi,* Ed. muzicală, Bucureşti, 1987
Mavrodin, Alice. *Verdi,* Editura muzicală, Bucureşti, 1970
Saussine, Renee de. *La vie des grads musiciens italiens*, Edition du Sud at Albin Michel, Paris, 1965
Sbârcea, George. *Giacomo Puccini*, Ed. Muzicală, Bucureşti 1959
Ştefanescu, Ioana. *O istorie a muzicii universale*. Vol. I-IV, Edit. Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2002
Teodorescu-Ciocănea, Livia. *Tratat de forme şi analize muzicale*, Editura Muzicală, Bucureşti, 2005
Tranchefort, Francois-Rene. *L'Opera***,** Ed. Seuil, Paris,1983
Verdi, Giuseppe. *Briefe*, Berlin, 1983

https://biblioteca-digitala.ro

GEORGE BREAZUL LA SEMICENTENARUL TRECERII SALE ÎN ETERNITATE

Vasile Vasile

Arătam în prefaţa celui de-al VI – lea volum al *Paginilor din istoria muzicii româneşti*[1] şi în capitolele recentei monografii ce i-am consacrat în anul semicentenarului morţii - carte ce-şi aşteaptă susţinerea financiară pentru ieşirea la public – că **George Breazul a marcat în muzicologia românească unul dintre cele mai spectaculoase salturi,** ce au aliniat la standarde europene domeniile pe care le-a reprezentat în cultura românească: etnomuzicologia, istoria muzicii, bizantinologia, muzicologia şi critica muzicală, toate răsfrângându-se asupra activităţii educaţionale, înţeleasă în modul extins, ce depăşeşte cadrul şcolii, incluzând principalele instituţii de cultură.

Marile sale deschideri culturale şi pedagogice s-au concretizat în studii şi lucrări de o mare forţă prospectivă, cu soluţii viabile pentru îmbunătăţirea activităţilor muzicale şi de educaţie, cea muzicală fiind privită ca parte integrantă a culturii generale şi cu contribuţii notorii în dezvoltarea personalităţii umane. Este epoca în care Ateneul Român găzduia manifestări muzicale frecventate de elevi şi marile oraşe ale ţării se bucurau de o intensă activitate a formaţiilor muzicale şcolare: Botoşani, Galaţi, Sibiu, Piatra Neamţ, Craiova, Braşov, Timişoara, Oradea, Arad ş. a. m. d., epocă în care se simţea acut nevoia profesionalizării specialiştilor în toate domeniile muzicale.

Pentru completarea conturului personalităţii muzicologului, dar în mod special **pentru admiratorii revistei *Muzica*,** este importantă **activitatea sa de coredactor al aceleeaşi publicaţii de specialitate,** în perioada începuturilor sale, din urmă cu aproape un secol, **în anii 1921 şi 1925,** Breazul conducând, alături de Maximilian Costin, destinele **revistei *Muzica,*** ce apărea la Bucureşti şi apoi la Timişoara. În primul număr din anul 1921, *Muzica* îşi anunţa, prin directorul Maximilan Costin, că „şi-a asigurat la conducere ajutorul D-lui G. N. Georgescu – Breazul”, recomandat pentru „judecata dreaptă şi cumpănită şi adânca cunoaştere a limbii şi a sufletului românesc”,

https://biblioteca-digitala.ro

calităţi pe care „acest scriitor, punându-le în serviciul revistei, aduc o trainică nădejde pentru sigura ei propăşire”[2].

Prezenţa lui Breazul nu se rezumă doar la înscrierea numelui său pe frontispiciul revistei şi la începutul sau la sfârşitul articolelor de critică muzicală, de muzicologie, ori de educaţie muzicală. Semnează petiţiunea adresată ministrului Instrucţiunii, în decembrie 1921, prin care solicită, împreună cu Maximilian Costin, ca Ministerul să „nu mai ezite (…) a satisface în mod favorabil, cererea noastră pentru subvenţionarea revistei” pentru că „mărturisirea acestei ezitări dovedeşte o slăbiciune primejdioasă prestigiului autorităţii”[3].

https://biblioteca-digitala.ro

Începând cu numărul 1, din ianuarie 1921, se înregistrează şi debutul la revistă al tânărului muzicolog, acum văzând lumina primul său articol referitor la educaţia muzicală în şcolile secundare[4].

Acest debut în revista de specialitate, **a fost dublat de cel muzicologic**, pe următoarele pagini apărând un scurt portret al marelui muzician, Gheorghe Ştephănescu, anticipând deschiderea enciclopedistă a muzicologului[5].

La 6 mai 1922, din Tescani, Maximilian Costin îi scria, la Berlin: „…fără tine, Breazule, mi-ar fi greu şi displăcut să mai fac un singur pas pe drumul ce am apucat, singurul cu putinţă pentru mine totuşi (…) Dar pentru că ne-am găsit, Breazule, nu trebuie să ne pierdem. Să luptăm pentru a rămâne mereu unul lângă altul, măcar cu gândul, dacă altfel nu se va putea şi trebuie să se poată”[6].

Într-o formă sintetică, **marile realizări ale lui Breazul,** conturate după o jumătate de secol de la trecerea sa în eternitate, se prezintă astfel:

- Punând temeliile **Arhivei de Folclor a Ministerului Instrucţiunii, Cultelor şi Artelor,** în anul 1927, George Breazul îşi înscrie numele printre **ctitorii etnomuzicologiei româneşti**, lui datorându-i-se o bună parte din valorosul patrimoniu care va alcătui fondurile viitorului Institut de Etnografie şi Folclor „Constantin Brăiloiu”, un prestigios volum de *Colinde*[7], republicat recent[8] şi studiile ce-l propulsează în etnomuzicologia universală, adunate în cel de-al V-lea volum al *Paginilor din istoria muzicii româneşti*: *Idei curente în cercetarea cântecului popular – Moduri pentatonice şi prepentatonice şi Muzica oltenească*, cu cele două subcapitole: *Sistemul pentatonic şi prepentatonic anhemitonic oltenesc Modurile Mi, Re şi Do* şi *Modurile prepentatonice şi pentatonice anhemitonice olteneşti în comparaţie cu cele aflate în muzica ţinuturilor româneşti învecinate (Muntenia, Transilvania, Banatul),* primul publicat parţial, în anul 1947 – în *Cercetări folclorice* - cel secund publicat postum de Gheorghe Ciobanu[9]. A rămas de la ilustrul etnomuzicolog român un însemnat fond de culegeri de melodii populare păstrate în sumedenia de fişe necotate, găzduite de fondul ce-i poartă numele, donat Bibliotecii Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor, fişe ce ar putea servi la alcătuirea a încă cel puţin două importante antologii: *Folclor din Basarabia* şi o altă antologie de *Colinde*, pentru investigarea căruia am beneficiat de aprobarea conducerii Uniunii, respectiv a preşedintelui – Adrian Iorgulescu - şi a vicepreşedintelui – Ulpiu Vlad şi de răbdarea tinerei bibliotecare, Elena Apostol.

Viitorul etnomuzicolog porneşte de la nivelul când **cercetarea creaţiei populare** se încadra în faza denumită **folcloristică,**

https://biblioteca-digitala.ro

limitându-se la investigarea de suprafaţă, fără a sonda profunzimile şi multiplele semnificaţii psihologice, sociale şi etnice ale creaţiei populare. Pe măsură ce această aprofundare se făcea simţită - el însuşi contribuind la progres - se face trecerea lentă spre **cercetarea etnomuzicologică** – terenul ei fiind definit în 1951, de către Jeep Kunst - savantul care a descoperit şi teoretizat aspectele fundamentale ale creaţiei populare privite din perspective muzicale.

În cazul etnomuzicologului nostru, această trecere este rezultatul unei documentări solide în istoria românească şi universală, **a cercetărilor cântecului popular şi al unor investigaţii extinse în spaţiu şi în timp,** prin abordarea domeniilor care au urmărit studierea creaţiei folclorice: antropologie, etnografie, sociologie, istorie, creaţie de factură bizantină şi occidentală, psihologie naţională şi a popoarelor, politică educaţională şi culturală, toate ducând la conturarea a ceea ce el însuşi numea „o ştiinţă specială a cântecului popular, care este pe cale de a se întemeia”[10].

Conform afirmaţiei etnomuzicologului Gheorghe Ciobanu, până prin 1920 George Breazul „era indiscutabil **cel mai bun cunoscător al folclorului românesc** din zona intercarpatică”[11]. Acelaşi discipol şi continuator al şcolii sale evidenţia cei doi „factori care l-au împins la crearea instrumentelor de lucru necesare”, şi anume: „cunoaşterea evoluţiei istorice a folclorului nostru muzical – care l-a impus să devină istoric – şi aplicarea metodei comparate de cercetare”[12].

În anul 1919 se înregistrase **lansarea folcloristului Breazul**, prin recomandările făcute noii reviste de folclor, de notare a melodiilor populare, pentru a „oferi posterităţii posibilitatea de a cunoaşte graiul sufletului românesc”[13].

Tânărul profesor semnalase faptul că muzica populară „culeasă şi scrisă până acum (...) nu confirmă sau aduce vreo dovadă de existenţa unei muzici caracteristic naţional românească”, din cauza lipsei de profesionalism în culegerea şi transcrierea ei, completând într-o paranteză că „(asupra existenţei acesteia nu cred că va fi vreo controversă)”[14].

În articolul din revista *Muzica,* din acelaşi an, 1920, el contrazicea pentru prima dată în muzicologia românească, vechea concepţie potrivit căreia poporul n-ar crea şi susţine **existenţa unui idiom muzical românesc, a originalităţii folclorului românesc**[15]**.**

În anul 1926 Breazul porneşte **campania pentru întemeierea unei instituţii specializate pentru culegerea şi studierea cântecului popular românesc**, cu un studiu pertinent şi deschizător de drum spre etnomuzicologie: „Strângerea cântecelor populare şi

https://biblioteca-digitala.ro

studiul ştiinţific al melosului nostru, din punct de vedere formal, tonal, ritmic, polifonic şi orchestral vor hotărî, nădăjduim, activitatea primordială şi cea mai utilă pe care să o desfăşoare *Societatea Compozitorilor Români* în viitor"[16].

Cercetătorul porneşte de la constatarea **penuriei culegerilor de melodii populare**, evidenţiind faptul că puţinele culegeri „pe care le avem nu le putem utiliza ca material sigur, cules obiectiv din realitatea melosului popular", deoarece „atât amatorii, cât şi compozitorii care au întreprins asemenea activitate de culegere, nu au ţinut seama de obiectivitatea pe care trebuia s-o aibă în vedere tocmai la ridicarea şi aducerea cântecelor de la sursa de producţie – poporul – înaintea cercetătorului; şi nu au avut grijă pentru ca nici-o deformare să nu altereze originalitatea cântecelor"[17].

De aceea i se pare necesar un **istoric al cercetărilor de folclor muzical,** ce prinde contur începând din aceşti ani şi va fi finalizat în 1939, în *Muzica românească de azi* şi apoi în1941, în *Patrium Carmen*, în consistentul capitol, de aproape 200 de pagini - *Culegerea melodiilor populare* – realizând **o adevărată şi primă incursiune în istoricul folcloristicii muzicale româneşti**[18]**.**

Se pare că în timpul studiilor din Germania, tânărul **plănuieşte** detaliile **viitoarei arhive de folclor,** apelând la intelectualii şi oamenii politici ai timpului. La 20 mai 1924 Breazul nota: „Aseară Pârvan mi-a dat asigurări că de astă dată campania pentru strângerea de cântece populare poate să-nceapă, de nu sub guvernul ăsta (…) sub cel care-o veni" şi marele cărturar îi cere un memoriu şi un deviz pentru instrumentarul necesar şi activitatea următoarelor trei luni[19].

Convins de avantajele metodei fonogramice, George Breazul a deschis **campania pentru aprobarea întemeierii *Arhivei*,** cu articole publicate în ziarele şi revistele timpului *Ideea europeană, Gândirea, Muzica, Junimea literară, Revista Română, Clipa, Cuvântul, Înfrăţirea, Cuget Românesc* etc. Tratativele sunt dublate de **pledoarii în revistele de prestigiu**, cum ar fi cea din *Ideea europeană,* în care iniţiatorul publică articolul - program *Pentru muzica populară*, extins pe trei din cele patru pagini ale revistei[20]. Nouă, românilor – scrie autorul articolului - ne-au lipsit culegătorii de talia lui d'Indy, Gédalge, Silcher, Pommer, Frasser, Kodály, muzicologii de prestanţa lui Aubry, Tiersot, Krohn, Stumpf, Fleischer şi „n-am izbutit să avem o culegere de cântece populare care să poată fi folosită atât ca material pentru cercetarea ştiinţifică, cât şi ca modele de creaţiune muzicală românească"[21].

https://biblioteca-digitala.ro

Operaţia de tezaurizare a folclorului trebuie să ţină seama de urgenţa activităţii: „cât nu se pierde cu desăvârşire" creaţia ce urmează a fi investigată, precizându-se că „mijlocul de a salva cântecele populare de la pieire", este fonograful, propus de „d. G. Georgescu Breazul, un învăţat muzicograf", cu ajutorul căruia „am avea astfel documentele sufletului muzicii româneşti adunate într-un muzeu fonografic" – cum conchide Nichifor Crainic[22].

Autorul proiectului propune **trecerea la înregistrarea prin „metode fonografice",** apte să evite subiectivismul culegătorului şi care să stea la baza unei „arhive fonogramice pe care am înzestra-o cu material muzical strâns din întreaga ţară", având ca modele pe cele care funcţionau la acea vreme, la Viena, Berlin, Paris, Budapesta etc. Într-o formă redusă pledoaria va fi republicată în revista *Muzica*, adresându-se, astfel, altei categorii de interesaţi de cercetarea folclorului românesc[23].

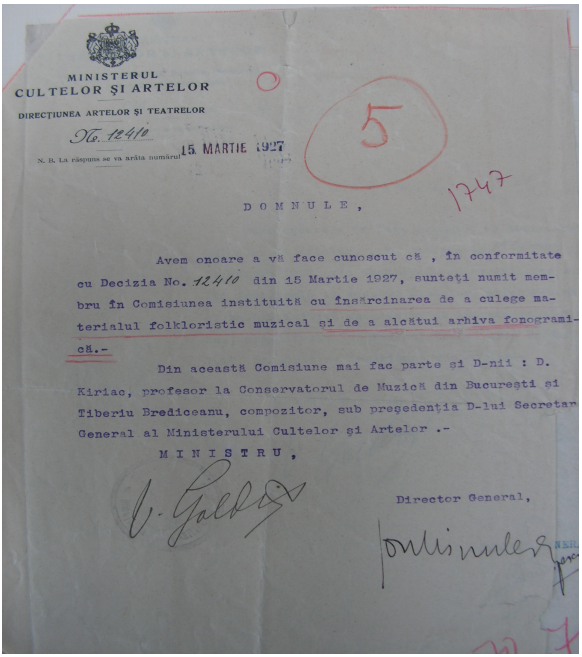
Marele pasionat de scrisul eminescian, Perpessicius semnala faptul că „muzica veche a poporului a fost nedreptăţită", deoarece „avem culegeri multe şi aproape complete ale poesiilor populare, dar nu avem măcar una, a muzicei populare"[24], pledoarie apărută la numai două zile după cea a lui Nichifor Crainic[25]. Perpessicius nota în acelaşi an 1924: „Articolul d-lui (...) Breazul, alături de interesul obştesc pentru muzica românească, cheamă şi o iniţiativă oficială: pe orice căi, această adevărată avuţie veche şi cu totul a noastră, trebuie pusă la adăpost, pierderea ei este, hotărât, înstrăinarea unei părţi din sufletul românesc. Nu gândeşte la fel şi Ministerul Artelor ?"[26]

Eminescologul aminteşte o conferinţă a lui Breazul – *Muzica în politica culturii* – remarcând „documentaţia specialistului, competenţa cu care conferenţiarul a tratat dificila problemă a discordanţei dintre folclorul muzical şi creaţia cultă", conchizând: „Graţie arhivei fonogramice vom putea avea de acum înainte pus tezaurul nostru muzical la adăpostul tuturor capriciilor, fie ale oamenilor, fie ale timpului"[27].

Nichifor Crainic îi cere lui George Breazul un proiect amănunţit privind **modul de organizare a *Arhivei Fonogramice***. La 15 martie 1927 este aprobată lista mijloacelor fixe ale instituţiei, aparate de înregistrare şi de reproducere a melodiilor culese şi este numită comisia *Arhivei*.

În aceeaşi zi, 15 martie 1927, George Breazul este numit oficial în Comisiunea instituită cu însărcinarea de a culege material folcloristic muzical şi de a alcătui arhiva fonogramică – *XVI – 1747.*

https://biblioteca-digitala.ro



MINISTERUL
CULTELOR ŞI ARTELOR
DIRECŢIUNEA ARTELOR ŞI TEATRELOR
No. 12410
N. B. La răspuns se va arăta numărul
15 MARTIE 1927

5

1747

D O M N U L E ,

Avem onoare a vă face cunoscut că , în conformitate cu Decizia No. 12410 din 15 Martie 1927, sunteţi numit membru în Comisiunea instituită cu însărcinarea de a culege materialul folkloristic muzical şi de a alcătui arhiva fonogramică.-

Din această Comisiune mai fac parte şi D-nii : D. Kiriac, profesor la Conservatorul de Muzică din Bucureşti şi Tiberiu Brediceanu, compozitor, sub preşedenţia D-lui Secretar General al Ministerului Cultelor şi Artelor .-

M I N I S T R U ,

V. Goldiş

Director General,

Ion Minulescu

Ordinul Ministrului Vasile Goldiş şi a directorului general Ion Minulescu de numire a lui George Breazul în comisia *Arhivei fonogramice*

„Ziua de **15 martie 1927**, când s-a pus această rezoluţie – va conchide etnomuzicologul Gheorghe Ciobanu, la aproape 40 de ani de la eveniment – este ziua când a luat fiinţă – după o luptă dârză, s-ar putea spune – **prima arhivă fonogramică la noi în ţară”** şi reţinea faptul că, în fond, crearea Arhivei Fonogramice „a servit de imbold iniţiativei luată de Constantin Brăiloiu”[28].

Crearea Arhivei Fonogramice a fost percepută de mulţi specialişti ca **prima mare realizare a omului de cultură enciclopedică George Breazul**, fiind una din cele dintâi instituţii de stat, româneşti, consacrată studierii muzicii populare, cum singur va aprecia în *Patrium Carmen*.

Cunoscându-l în campania de la Fundul Moldovei, Henri H. Stahl va nota: „Profesorul George Breazul venise din partea *Arhivei fonogramice a Ministerului Cultelor şi Artelor*, ***fiind primul folclorist pe care l-am văzut făcând înregistrări pe suluri de ceară, cu aparate Edison”***[29]***.***

https://biblioteca-digitala.ro

Iată cum a rămas încrustat momentul întemeierii în memoria lui Tiberiu Brediceanu: „Fiind prezent la această expunere (pentru înfiinţarea *Arhivei*, din 15 martie 1927, la Ministerul Cultelor şi

Artelor – nota îmi aparţine) – şi bazat pe ultima mea colecţie de atunci de *810 Melodii*, făcută în 82 comune din Banat, în anii 1921,1922, 1923 şi 1925, premiată de *Societatea Compozitorilor Români* într-o şedinţă prezidată de Maestrul George Enescu, am susţinut cu toată căldura propunerea lui G. Breazul" – moment imortalizat în *Dactilograma XI - nr. 2093* din fondul „George Breazul".

Activitatea în cadrul Arhivei de Folclor poate fi reconstituită din dosarele păstrate în fondul documentar din Biblioteca Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor, în care se păstrează tratativele pentru **înregistrarea** „cât mai grabnică a **cântecelor pe cilindre fonografice (...)** pentru a putea culege ce ne-a mai rămas" – cum proclamă fondatorul *Arhivei Fonogramice.*

Al IV – lea proces verbal al comisiei, din 11 februarie 1928, hotărăşte difuzarea broşurii ***Îndrumar pentru culegerea melodiilor populare****,* alcătuită de George Breazul, cuprinzând o parte generală şi o alta specială şi sunt semnate de preşedintele – Tiberiu Brediceanu – şi de către secretarul – George Breazul - care scria şi documentele *Arhivei*[30].

Se consemna în numărul din 4 august 1928 al revistei *Rampa*, **începutul colaborării *Arhivei* din Bucureşti cu cea din Berlin,** ceea ce însemna că în Germania activitatea lui George Breazul a fost mult mai complexă, urmărind şi deschiderea unor colaborări cu organisme internaţionale de profil.

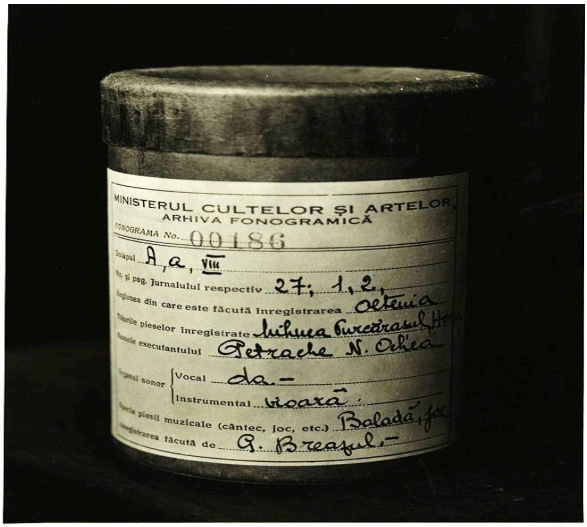
De asemenea, trebuie reliefat faptul că **întemeierea *Arhivei* bucureştene sincronizează ţara noastră cu multe ţări şi centre europene** în ceea ce priveşte instituţionalizarea cercetării creaţiei populare: Berlin, Viena, New York etc. Conducătorul *Arhivei fonogramice* din Berlin, E. V. Hornbostel, îi scria ucenicului său, dându-i informaţii despre posibilităţile de achiziţionare a sulurilor cilindrice de fonograf şi asupra mijloacelor de reproducere galvanică. Georg Schünemann, semnala activitatea instituţiei româneşti – în numărul din anul 1936 al revistei *Archive für Musikforschung* – şi o recomanda ca un veritabil model.

În *Patrium Carmen* sunt prezentate **principalele etape ale activităţii instituţiei**: în primul an de activitate – 1928 – au fost adunate 2377 de melodii, printre cei mai activi culegători numărându-se George Breazul – 628 melodii, Tiberiu Brediceanu – 500 melodii, Mihail Vulpescu – 322 melodii, Gavriil Galinescu – 224 melodii, Alexandru Zirra – 163 melodii, Emil Riegler – Dinu – 150 melodii etc,

https://biblioteca-digitala.ro

la care se adăugau alte 1931 melodii „culese cu sau fără fonograf şi transcrise pe note muzicale”[31].

Despre realizarea românească vor scrie specialişti europeni de talia lui Georg Schünemann, fost profesor al etnomuzicologului la Universitatea din Berlin[32], Erich H. Müller Asow[33], sau va consemna peste ani Hans Joachim Moser[34], ori se va şti la Brno[35].



Unul dintre sulurile *Arhivei Fonogramice – Fotografii – nr. 1426*

Varianta în limba franceză a studiului consacrat *Arhivei* considera manifestarea sentimentului naţional român – „toute manifestation du sentiment musical roumain” - ca o deşteptare a conştiinţei naţionale - „comme un éveil de la conscience nationale”[36].

În 1934 George Breazul va participa alături de Victor Ion Popa la revigorarea ***Vicleimului,*** tratat ca fenomen viu, înţeles ca „joc sfânt popular”, deoarece subiectul este de obârşie evanghelică şi tratarea este în spiritul biblic, notând în ambele semiografii muzicale, bizantină şi guidonică, cele 12 melodii ce constituie adevărate cortine conclusive sau anticipatoare ale scenelor dramei populare[37].

Urmează, respectând criteriul cronologic **antologia de *Colinde*,** voluminoasă antologie cuprinzând cele mai diverse creaţii populare de acest gen, prezentate în dublă notaţie, hrisantică şi guidonică – prima lucrare de acest gen din istoria muzicii româneşti[38] şi care **a atras atenţia autorităţilor culturale româneşti şi străine**

https://biblioteca-digitala.ro

ale vremii, începând cu Nicolae Iorga[39], continuând cu muzicieni de talia lui Ioan Chirescu, Sabin Drăgoi, Marţian Negrea etc.

Vicleimul, Colindele* şi *Întâmpinarea critică

Etnomuzicologul Gheorghe Oprea apreciază culegerea, care „devenise în ultimele decenii un rar, dar extrem de valoros document de arhivă, ce nu putea fi trecut cu vederea de către specialişti" – elogiind retipărirea ei, considerată „semnificativă nu numai pentru tezaurul de spiritualitate autohtonă, dar reprezentându-l şi pe George Breazul în apogeul carierei sale ştiinţifice şi didactice"[40].

Colecţia de *Colinde* s-a bucurat şi de **valoroase aprecieri externe**, cum ar fi cele exprimate de muzicianul belgian, Ernest Closson, de muzicologul englez Edward Dent, de muzicologul berlinez Georg Schüneman, de pianistul şi pedagogul german Leo Kestenberg, ori de muzicologii Eduard Spränger, Knud Jeppesen, Robert Lach, Ludwig Schmidts, Kurt Taut şi lista ar putea continua.

„Ce să admirăm mai întâi la această minunată carte, ce a stârnit, la timpul ei, preţuirea şi încântarea oamenilor de cultură din România şi din străinătate?" – se întreba retoric Titus Moisescu, la mai bine de o jumătate de secol. Şi-şi răspundea singur tot în forme interogative: „Bogăţia şi varietatea conţinutului ei muzical şi literar? Criteriile de selecţie a acestor bijuterii muzicale, colindele româneşti unice prin frumuseţea poetică şi înveşmântare melodică? Metoda de

https://biblioteca-digitala.ro

organizare şi de transcriere a acestor melodii arhaice, păstrate cu sfinţenie în străvechile datini şi obiceiuri româneşti?[41]

Un alt merit al lui George Breazul îl constituie **aplicarea metodei comparatiste la muzica populară,** aceasta extinzându-se de la creaţia cultă la cea populară, de la forme ample până la structurile motivelor muzicale, melodice sau ritmice.

De altfel, etnomuzicologul român făcea, în 1935, o propunere îndrăzneaţă de **întemeiere a unei arhive fonogramice a popoarelor din Balcani**.

Nu trebuie uitate **prezentările folclorului românesc făcute de Breazul în reviste de specialitate** din străinătate, la loc de cinste situându-se *La musique roumaine*, publicat în numărul 1 – 2 din anul VI, 1936 al revistei *L'Europe Orientale*, sau *El Folklore Rumano*, publicat în revista *Buletin latino americano de musica* din Montevideo, Anul III, tomul III, abril 1937, pp. 301 - 306.

Etnomuzicologul Gheorghe Ciobanu rezumă câteva **contribuţii teoretice ale lui George Breazul** a căror valabilitate se extinde şi la folclorul altor popoare:

- punând temeliile *Arhivei Fonogramice,* Breazul nu a încetat să caute şi să adune date privind manifestările muzicale de-a lungul istoriei poporului nostru şi soluţii pentru integrarea marilor valori ale artei populare în activităţile educaţionale şi în cele de creaţie;

- „cercetează cel dintâi, în mod amplu, problema modurilor în cântecul popular românesc; teoretizează asupra scărilor prepentatonice, îmbogăţind terminologia de specialitate prin introducerea expresiilor: oligocordie şi stenohorie; arată cu exemple concrete că în cântecul popular românesc se întâlnesc toate scărilor pentatonice, inclusiv cele pe care teoreticienii anteriori nu le întâlniseră;

- heptatonia cântecului popular românesc este precreştină şi-şi are reprezentare în civilizaţiile antice, printre care un loc aparte îl ocupă tracii;

- distingând cele două categorii de creaţii populare, ale grupului şi ale individului, el „oferă prima explicaţie sociologică din folcloristica muzicală românească";

- acceptând atât influenţele cât şi preluările, Breazul afirmă că acestea nu pot altera fiinţa creaţiei populare[42];

Fostul discipol suplimentează ulterior profilul mentorului cu alte contribuţii la „dezvoltarea folcloristicii româneşti":

„– abordează, pentru prima dată la noi, problema influenţelor şi prelucrărilor care preocupă, în prezent, pe unii muzicologi şi etnomuzicologi", admiţând împrumutarea acestora „din creaţia cultă

https://biblioteca-digitala.ro

sau a altor popoare", care nu determină alterarea structurii creaţiei populare, fiindcă poporul nu preia „decât ceea ce se potriveşte firii sale";

– în opoziţie cu teoriile ce neagă posibilităţile de a determina trăsăturile specifice ale muzicii unui popor, Breazul scrie: „Substratul comun de viaţă sufletească a omului de pretutindeni şi de totdeauna, ca şi caracterul omogen al muzicii populare în general, poate să ne descopere elemente asemănătoare sau chiar identice, ce se găsesc în muzica tuturor popoarelor", dar nu se „poate nega originalitatea folclorului diferitelor popoare", acestea „formându-şi idiome muzicale naţionale"[43];

– descoperă existenţa formulelor melodice şi ritmice devenite „mijloace de recunoaştere, de comunicare şi de înţelegere a obştei româneşti";

– a demonstrat existenţa în folclorul românesc, a unui al doilea sistem pentatonic anhemitonic, anticipat doar teoretic de Helmholz şi descoperit până în prezent doar în muzica noastră populară, în patru dintre cele cinci forme ale celui de-al doilea sistem;

„– pentru demonstrarea vechimii folclorului muzical românesc G(eorge) Breazul a confruntat – după ce s-a documentat asupra a ceea ce afirmau vechii greci, cu privire la muzica şi muzicalitatea tracilor – folclorul românesc cu cel al popoarelor sud – dunărene, ajungând la concluzia că originea colindelor, a cântecelor rituale şi a celor ce însoţesc diferitele obiceiuri practicate de popor" trebuie căutată în „muzica orgiastică din cultul lui Dionisos şi al lui Bachus, muzica Saturnaliilor, a Brumaliilor şi a Rozaliilor, a practicilor magice"[44].

- Pentru **istoria muzicii româneşti** a realizat o prezentare cronologică a înfăptuirilor reprezentative din trecutul nostru spiritual, urmărind rosturile culturale şi estetice ale creaţiei populare, cu valoarea ei intrinsecă, dar şi ca sursă de inspiraţie pentru creaţia de factură occidentală, de la şcolile de psaltichie din îndepărtatele veacuri medievale, până la marile personalităţi ale secolelor al XIX-lea şi al XX-lea: Anton Pann, Ciprian Porumbescu, Gavriil Musicescu, Iacob Mureşianu, Eusebie Mandicevschi, D. G. Kiriac Ion Vidu etc şi la contemporanii săi, Sabin Drăgoi, Tiberiu Brediceanu, Mihail Jora, Theodor Rogalski, Ion Dumitrescu şi culminând cu George Enescu – personalităţi prezentate în diferite studii şi articole publicate în timp, în cursul de *Istoria muzicii româneşti*[45] şi în materialele ce alcătuiesc primele volume de *Pagini din istoria muzicii româneşti*, cel din 1966, îngrijit de unul dintre eminenţii săi elevi[46] şi cel din 1970, datorat altui discipol[47].

https://biblioteca-digitala.ro

Cele şase volume de *Pagini din istoria muzicii româneşti*

Continuând deschiderile predecesorilor, Teodor T. Burada şi Mihail Posluşnicu, George Breazul realizează **monumentala sinteză,** numită inspirat *Patrium Carmen*[48], în care adună şi sistematizează datele istoriei muzicii din ţara noastră, pregătind drumul viitoarele nouă volume ale *Hronicului muzicii româneşti,* datorate abnegaţiei şi acribiei academicianului Octavian Lazăr Cosma[49].

Se adaugă **monografiile postume, dedicate lui Gavriil Musicescu**[50] şi **D. G. Kiriac**[51]**.**

Trebuie citată **contribuţia lui George Breazul pentru proiectarea muzicii româneşti în universalitate,** prin publicarea mai multor microportrete ale muzicienilor români, în dicţionare enciclopedice şi de specialitate din ţări occidentale, cum ar *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*: Ciprian Porumbescu, Gavriil Musicescu, Iacob Mureşianu, D. G. Kiriac, Ion Nonna Otescu, Filip Lazăr, Dinu Lipatti, Marţian Negrea, Alfred Mendelsohn şi Ştefan Lakatoş.

Nu sunt neglijaţi de scrisul său **interpreţii români**, personaje ale cronicilor muzicale din marile cotidiene ale epocii, dirijori: George Georgescu, Ion Nonna Otescu, Egizzio Massini, Ionel Perlea, dar şi violonistul Sandu Albu, cântăreţii George Folescu, George Niculescu – Basu, Constantin

Stroescu, Elena Drăgulinescu – Stinghe, Nicolae Secăreanu, Petre Ştefănescu – Goangă ş. a.

- Preocupările multilaterale ale profesorului şi ale cărturarului de largă respiraţie culturală i-au servit imbolduri pentru **abordarea istoriei muzicii universale**, susţinând conferinţe, emisiuni radiofonice, cursuri, lăsându-ne studii şi numeroase fişe destinate

https://biblioteca-digitala.ro

celor mai diverse aspecte ale domeniului: genuri şi forme muzicale: liedul, sonata, simfonia, opera, poemul simfonic, rapsodia, epoci stilistice, lucrări, ori reprezentanţi ai literaturii muzicale, etc. Cele mai cunoscute rămân materialele consacrate lui Mozart – la loc de cinste situându-se omagiul românesc la bicentenarul genialului compozitor[52] - lui Glinka[53] şi lui Beethoven, a cărui creaţie o găsim în mai multe cronici muzicale, la centenarul morţii titanului propunând manifestări omagiale[54], etc. La fiecare din aceste materiale, mai ample, sau mai succinte, autorul are în vedere aspecte legate de legăturile lor cu viaţa culturală românească. Întâlnim în cronicile sale referiri şi atitudini critice la interpretărilor unor lucrări simfonice semnate de Haydn, Mozart, Beethoven, Berlioz, Franck, Ceaikovski, Dvořak, Debussy, Mascagni, Bartók, Stravinski (considerat „cea mai impresionantă personalitate a muzicii vremurilor noastre"), Richard Strauss, Ravel, Szymanowski, Casella - ultimii onorând pupitrele concertelor simfonice şi ale reprezentaţiilor de operă din Bucureşti - precum şi ale operelor lui Monteverdi, Pergolesi, Rossini, Weber, Verdi, Wagner, Halévy, Mussorgski, Puccini, Delibes etc.

Cartea închinată bicentenarului naşterii lui Mozart (1756 – 1956), care-i va aduce calitatea de **membru de onoare al Societăţii IMBA din Berlin**, inventariază principalele ştiri despre prezenţa muzicii lui Mozart în viaţa culturală românească, apelând la scrieri ale unor străini care ne-au vizitat ţara, ca Anton Maria del Chiaro - sau s-au stabilit la noi - cum a fost Dionisie Fotino, autori ai unor lucrări în care apar date privind aclimatizarea în spaţiul românesc a formelor de muzică apuseană.

Omagiul românesc adus genialului muzician va continua cu investigaţiile asupra prezenţei creaţiei mozartiene în cultura românească, din broşura dedicată lui Erich H. Müller von Asow[55].

La ***Congresul Internaţional al Ştiinţelor Muzicale Viena, Anul Mozart 1956*** muzicologul Breazul a condus lucrările uneia dintre secţiuni, cea intitulată *Ştiinţa muzicală comparată* şi a prezentat o comunicare (publicată în volumul consacrat lucrărilor congresului)[56] şi cartea *La bicentenarul naşterii lui Mozart*, în care insistă asupra înrudirilor unor melodii turceşti şi din lucrări ale lui Mozart, *Răpirea din Serai şi Concertul pentru vioară în La major*, argumentând că au circulat la noi prin intermediul culegerilor lui Dimitrie Cantemir şi apoi prin cele ale lui J. Sulzer.

Muzicologul Vasile Tomescu citează din relatările compozitorului Alfred Mendelsohn, referitoare la aprecierile preşedintelui executiv al Congresului, profesorul Erich Schenk, care considera peste ani, participarea muzicologului „ca un aport ştiinţific

https://biblioteca-digitala.ro

de preţ la problema legăturilor cultural istorice între Apus şi Răsărit, a întrepătrunderii unor elemente populare şi a circulaţiei lor în operele marilor compozitori vienezi, care au iubit cu pasiune şi au folosit în creaţia lor tot ce a fost mai bun în muzica popoarelor"[57]. Cartea închinată bicentenarului genialului compozitor fusese precedată de un articol ce avea în vedere circulaţia muzicii lui Mozart în ţara noastră, începând cu anul 1792, când, la Sibiu, a fost montată opera *Răpirea din Serai,* urmată, în 1798 de *Nunta lui Figaro* şi de *Idomeneo,* reprezentată la Bucureşti în anul 1818, „de către o trupă venită din Ardeal, sub conducerea lui Johann Gerger" – aşa cum citim în epistolele lui Ion Ghica şi în romanul lui Nicolae Filimon, *Ciocoii vechi şi noi* - şi *Simfonia 40*, prezentă în programul primului concert al orchestrei înfiinţate la Bucureşti şi dirijată de Eduard Wachmann, din 22 aprilie 1866[58].

Cartea lui Breazul se va bucura de atenţia lui Hans Joachim Moser, care-l prezintă pe autor în cele trei lexicoane, din 1952[59], din 1955[60] şi în cel din 1963[61]. După aprecierile unuia dintre cei mai avizaţi specialişti în istoria muzicii româneşti, cartea *La bicentenarul lui Mozart* este o „probă de erudiţie, în care, pornind de la o melodie atribuită lui Dimitrie Cantemir, realizează o incursiune fascinantă în lumea muzicii baroce şi clasice", autorului aparţinându-i descoperirea lui Daniel Speer[62].

Un interes deosebit l-a prezentat compozitorul rus M. I. Glinka. La 1 iunie 1954 va susţine sub auspiciile Academiei Române, conferinţa *M. I. Glinka – întemeietorul şcolii muzicale naţionale ruse 150 de ani de la naştere* şi printre fişele nefinalizate se găseşte şi cea intitulată *Glinka şi noi*.

Istoricul nu a neglijat muzicienii europeni ai timpului său. **Figura lui Busoni** interesa lumea muzicală pentru programul său de transformare a neoclasicismului într-o „limbă muzicală general vorbită şi general înţeleasă"; Schönberg este considerat „nestorul tendinţelor ultramoderne în muzica germană"; iar Sachs „a izbutit să descifreze inscripţiile cuneiforme de pe nişte lespezi de cărămidă", care confirmă previziunile lui Riemann privind pentatonismul, atrăgând atenţia că „nu bănuie Sachs ce elemente pentatonice conţine muzica noastră populară".

Ancorarea universalistă a muzicianului George Breazul a fost semnalată şi de Zeno Vancea, care, la un secol de la naşterea muzicologului, îl considera un perfect cunoscător al istorici muzicii universale[63] iar problematica universalistă va fi abordată – cum se exprima îngrijitorul volumului consacrat celei mai mari părţi a materialelor de acest gen – „cu spirit ştiinţific dinspre latura tradiţiei

https://biblioteca-digitala.ro

europene de cercetare şi cu spirit creator dinspre aceea a imperativelor naţionale”[64].

Orientarea universalistă a lui George Breazul era dictată de mai multe motive:

- necesitatea stabilirii contextului general cultural şi muzical în care se dezvoltă muzica românească în evoluţia ei diacronică.

- deschiderea enciclopedică, amplificată şi confirmată în anii studiilor de la Berlin, prin contactul direct cu străluciţi reprezentanţi ai muzicologiei germane;

- necesitatea de a găsi explicaţiile multora dintre fenomenele investigate, din necesităţi critice, muzicologice şi didactice;

- căutările didactice, determinate de calitatea de autor de manuale sau de profesor de istoria şi de enciclopedia muzicii;

Printre cele **17.000 de fişe necatalogate,** intrate în fondul de aur al Bibliotecii Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor, am găsit unele ce cuprind **date pentru principalele capitole ale unei istorii a muzicii universale,** cu o periodizare după Riemann, periodizare ce nu ţine seama de date istorice, ci de elementele specifice ale creaţiei muzicale: *Cele mai vechi popoare de cultură şi primitivii; Muzica elină; Muzica bisericească bizantină şi gregoriană (romană); Trubadurii, truverii, minesingerii şi meistersingerii; Muzica polifonică medievală; Stilul vocal acompaniat al Prerenaşterii (1300 – 1470); Polifonia a capella şi începuturile stilului instrumental: Palestrina, Ars Nova, Orlando di Lasso, şcoala flamandă; Epoca basului general (1500 – 1750); Vremea nouă.* O altă fişă continuă cu: *Preclasicismul: Rameau, Bach, Händel, Gluck; Clasicismul: Haydn, Mozart, Beethoven; Romantismul: Schubert, Schumann, Berlioz, Liszt, Chopin, Wagner, Brahms, César Franck* etc.

Atrage atenţia **părerea savantului despre muzica creştină**, deoarece ea contrazice pe cele superficiale ale timpului ce căutau şi limitau obârşiile acestei muzici în cultura antică elină. Breazul plasează originea muzicii creştine în „cântarea psalmilor, a evreilor şi neîndoielnic folosind tezaurul melodic al acestora cristalizându-se din acesta în timp „o muzică vocală care se deosebeşte foarte mult de cea veche grecească şi care adaptează textele traduse în greceşte şi latineşte ale Vechiului Testament şi acele imitate după ale Noului Testament, după principii cu totul noi (accentuând în loc de scandând), le adaptează la un restrâns număr de melodii tradiţionale, astfel că nu textele, ci melodiile sunt elementul statornic şi melodia trece mai mult ca la vechii greci pe primul plan”.

Documentarea este minuţioasă şi se extinde în literatura de specialitate germană, franceză, latină, greacă, italiană, engleză, rusă

https://biblioteca-digitala.ro

etc. Astfel, pentru perioada medievală apelează la extrasele de patrologie, în limba greacă şi latină, ale lui J. P. Migne, dar şi la letopiseţe kievene şi ruseşti, însoţindu-şi însemnările cu extrase din partituri de epocă. Nu sunt neglijate textele specialiştilor vremii: J. Combarieu – *La musique et la magie, Etudes de philologie musicale,* Hugo Riemann –

Handbuch der Musikgeschichte, Georg Schünemann – *Geschichte der deutschen Schulmusik,* Johann Wolf – *Geschichte der Musik* – în care găseşte detalii despre solmizaţia lui Guido d'Arezzo. Mai multe plicuri cuprind patternuri cu modele de formule ritmico – melodice vechi, exemple de versificaţie, extrase din cântece de trubaduri, din cântări gregoriene, scări muzicale, bicordii, pentatonii, melodii medievale, melodii siriene, albaneze şi din alte culturi balcanice şi asiatice, cu extrase din diferite lucrări, din Riemann, Charles Nef, Gaetano Cesari, Johannes Wolf, Robert Haas, Friedrich Blume etc, care urmau să constituie materiale pentru anumite capitole, cursuri, sau lucrări de sine stătătoare.

O bună parte a acestora va alimenta **conferinţele radiofonice**, ca cea din 4 martie 1932 – *Muzica primitivilor,* pentru care citează melodii din muzica wezilor, din Columbia, a indienilor Hopi, un cântec funebru din India, un altul de adus ploaia din Irlanda, şi un cântec de iubire al malabarilor[65].

La fel se va întâmpla cu tema *Muzica popoarelor antice,* devenită conferinţă radiofonică din 25 martie 1932, cuprinzând exemple de epocă de mare reprezentativitate: oda pithică a lui Pindar, imnul către Nemesis, imnul Soarelui, imnul către Muză, *Skolionul* lui Seikilos[66].

Respectând criteriul cronologic, urmează *Muzica primelor veacuri ale creştinismului*[67].

Muzica în timpul Renaşterii a constituit obiectul unei conferinţe susţinute la *Cercul Analelor Române*, din 10 ianuarie1932[68] şi urmată de *Începuturile operei*[69], pornind de la *Camerata fiorentina,* reprezentată de opera *Dafne* de Jacopo Peri, ajungând la Monteverdi, cu *Orfeu* şi *Încoronarea Popeei* - studiu bazat pe o vastă bibliografie de specialitate, cuprinzând lucrări în limbile amintite.

Marii dirijori europeni care au fost prezenţi pe scenele de concert bucureştene cu lucrări ale marilor epoci stilistice reţin atenţia criticului român: Herbert Albert, Hans von Benda, Karl Böhm, Herbert von Karajan, Ernest Kunwald, Maurice Ravel, Pierre Monteux, Hermann Scherchen, Felix Weingartner şi alţii. Lista **pianiştilor concertişti occidentali la Bucureşti,** elogiaţi pentru prestaţiile lor, cuprinde numele lui Claudio Arrau, Béla Bartók, Alfred Cortot, Edwin

https://biblioteca-digitala.ro

Fischer, Walter Gieseking, José Iturbi, Wilhelm Kempff, Arthur Rubinstein, Emil von Sauer, Ernst Riemann etc. Nu sunt neglijate prestaţiile **pianiştilor români**, interpreţi ai unor lucrări universale: Florica Musicescu, Constanţa Erbiceanu, Silvia Chelaru Şerbescu, un loc aparte ocupându-l în scrisul său Dinu Lipatti. **Violoniştii** încondeiaţi pentru prestaţiile lor bucureştene, cu creaţii de mare popularitate sunt: Jacques Thibaud, Fritz Kreisler, Jascha Heifetz, adăugându-li-se violoncelişti Pablo Casals, Gaspar Cassado şi Emanuel Feuermann etc. **Cântăreţi celebri** care au concertat la Bucureşti s-au bucurat de atenţia lui George Breazul: basul Feodor Şaliapin, baritonul Sigismund Zaleski, tenorul Raiceff, tenorul Tito Schipa etc.

- Dacă nu se cunosc date concrete pentru traducerea în fapte a propunerii lui

Oskar Fleischer, pentru realizarea în comun a unei **lucrări consacrate muzicii bizantine –** ceea ce reprezintă una dintre marile pagube pentru amândoi - Breazul pierzând posibilitatea lansării alături de o autoritate recunoscută a vremii, iar profesorul berlinez ratând conlucrarea cu un practician autentic al acestui gen de muzică - au rămas de la eminentul profesor român deschideri spre acest orizont muzical legat organic de spiritualitatea românească şi de plămada sufletească a poporului nostru*:* studiile şi articolele în care scrutează vechimea acestui domeniu de muzică, personalităţile marcante ce au ilustrat muzica bisericească străbună – cum inspirat a numit-o – şi propunerile unor soluţii viabile pentru revitalizarea ei: *Muzica primelor veacuri ale creştinismului, Muzica bisericească română, Învăţământul muzical în Principatele Româneşti – de la primele începuturi până la sfârşitul secolului al XVIII-lea, Ion Popescu – Pasărea*. Acestora se adaugă pledoariile pentru înfiinţarea Academiei de Muzică Religioasă, cele referitoare la corurile bisericeşti şi la păstrarea tradiţiilor milenare ale cântării monodice, dar şi soluţiile de întreţinere a formaţiilor corale bisericeşti etc.

- Timp de aproape o jumătate de secol Breazul a fost ochiul cel mai vigilent şi mai avizat asupra vieţii muzicale româneşti, cele două volume, al III-lea[70] şi al IV-lea[71] din *Pagini din istoria muzicii româneşti,* înmănunchind articolele sale de critică muzicală, acea **critică pe care o putem numi de direcţie,** deschisă anterior, în domeniul literar de Titu Maiorescu şi care se referă la activitatea interpretativă şi creatoare, dar şi la cea educaţională, între acestea găsind legături apte să contribuie la dezvoltarea personalităţii şcolarilor de cele mai diferite vârste.

https://biblioteca-digitala.ro

- A conturat **datele esenţiale ale vieţii muzicale din Basarabia şi din Bucovina în contextul istoriografic românesc**, prin studii speciale consacrate acestora. Interesul lui Breazul pentru folclorul din Basarabia era mai vechi. În 1929 propunea Ministerului Cultelor şi Artelor cercetarea trecutului vieţii muzicale basarabene, poetul Ion Minulescu mulţumindu-i la 26 februarie 1929 şi cerându-i să pună la dispoziţie „datele necesare relative la trecutul şi activitatea desfăşurată de Conservatorul din Chişinău" - *XI – 1779.* Este posibil, ca, în calitate de fost discipol şi admirator al magistrului, C. A. Ionescu să fi ştiut despre preocupările lui George Breazul pentru **folclorul populaţiei româneşti din Transnistria** şi să fi fost stimulat de ele.

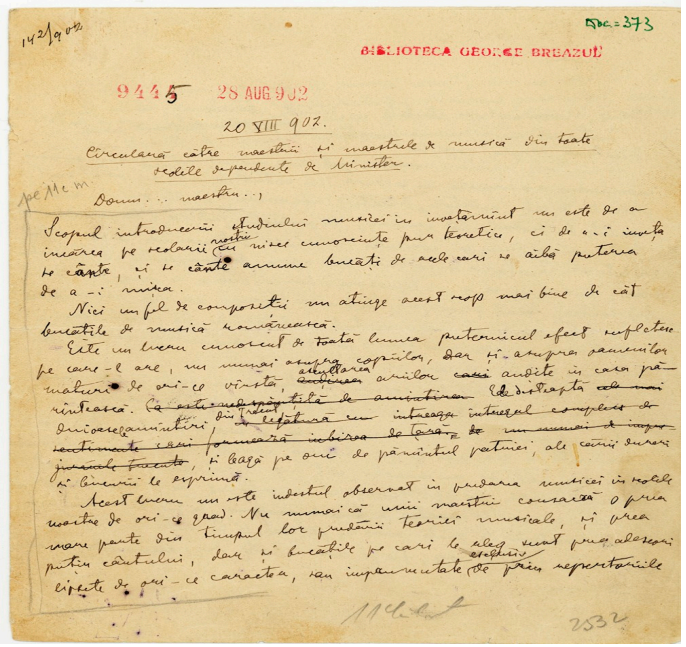
Toate aceste ctitorii urmăresc în mod prioritar şi conduc la o finalitate cu bătaie lungă ce are în vedere pregătirea publicului manifestărilor muzicale. De aceea, **educaţia muzicală** reprezintă pentru George Breazul un domeniu important, **adus prin el la standarde europene,** standarde confirmate de specialiştii europeni ai timpului, demonstraţiile sale din anul 1936 stârnind admiraţia Continentului, în urma Congresului Internaţional de Educaţie muzicală de la Praga. Cei mai mari specialişti ai domeniului epocii, din cele mai diverse ţări europene şi-au manifestat deschis şi public invidia pentru şcoala românească, posesoare a unui sistem educaţional elogiat unanim.

Aşa cum remarca unul dintre iluştrii recenzenţi europeni ai manualului pentru clasa a IV - secundară, Breazul porneşte de la folclorul copiilor şi ajunge la o pagină din *Simfonia a V - a* a lui Beethoven, realizând o uriaşă sinteză a celor mai vechi tradiţii ale educaţiei muzicale din ţara noastră şi din învăţământul european.

Reformele propuse în 1920 de profesorul aflat atunci la Târgovişte, **pornesc de la critica severă a sistemului de îndrumare a învăţământului muzical** din ţara noastră, prin „*funcţionari absolut lipsiţi de pregătire de specialitate*", dublată de „completa lipsă de cultură în ţara noastră", îndeosebi a celor care decid destinele culturii[72].

Breazul se dovedeşte **un continuator fidel al ilustrului său dascăl, Kiriac** - autorul celebrei devize „cântece româneşti pentru şcoala românească" şi cel care a adaptat la realităţile culturale româneşti cealaltă deviză „soarta muzicii româneşti în şcoală se hotărăşte" - ambii adepţi ai ideilor novatoare ale ilustrului ministru, Spiru Haret, de la care porneşte concepţia lor pedagogică.

https://biblioteca-digitala.ro



Circulara lui Spiru Haret din 1902 vizând deziderateleeducaţiei muzicale

Spiru Haret formulase chiar la începutul secolului trecut dezideratul conform căruia muzica ar trebui să-i înveţe pe copii să cânte acele cântece care le îmbogăţesc viaţa sufletească şi care au „puterea de a-i mişca” – aşa cum precizează adresa trimisă de ministru în şcoli.

Breazul s-a arătat nu numai deschis, dar şi interesat de ideile pedagogice ale vremii, la loc de cinste situându-se cele ale filosofului vremii, **Nae Ionescu.** În arhiva personală a lui George Breazul am găsit un proiect de articol în care tânărul pedagog reliefa **importanţa educaţiei muzicale pentru formarea personalităţii umane,** bazându-se pe următorul text al filosofului amintit: „Şcoala secundară românească nu mai este un mijloc şi un răstimp, sau o perioadă de acumulare de cunoştinţe, specializarea fiind înlăturată din preocupările învăţământului secundar. Scopul acestui învăţământ este «să înlesnească şi să asigure trecerea normală de la copil la om. În asemenea împrejurări, învăţământul e fatalmente mai mult formal, el ajută dezvoltarea funcţiunilor naturale ale copiilor şi îi pregăteşte pentru specializarea care urmează în şcolile superioare. Liceul nu mai e o şcoală închisă, ci numai o punte de trecere. Rosturile lui sunt

https://biblioteca-digitala.ro

precumpănitor educative. Dacă în adevăr liceul trebuie să asigure dezvoltarea armonică şi complexă a sufletului copilului, atunci **muzica este cel puţin tot aşa de însemnată, dacă nu mai însemnată chiar, ca matematica sau geologia» (Nae Ionescu)".**

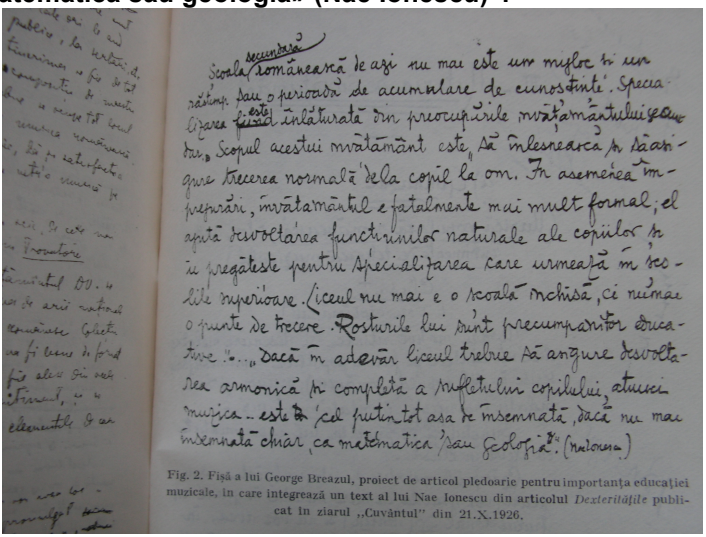


Fig. 2. Fişă a lui George Breazul, proiect de articol pledoarie pentru importanţa educaţiei muzicale, în care integrează un text al lui Nae Ionescu din articolul *Dexterităţile* publicat în ziarul „Cuvântul" din 21.X.1926.

Ciornă a unui articol în care Breazul integrează textul lui Nae Ionescu

Breazul beneficiază apoi de extinderea activităţii, la de la **profesorul de liceu şi inspectorul din Ministerul Învăţământului, la profesorul universitar,** preocupat constant de formarea profesorilor disciplinei, **la autorul de programe şi manuale şcolare.**

Eruditul profesor trece la concretizarea noii sale concepţii încă din 1926, când elaborează principiile calificării profesorilor disciplinei, prin specializarea în cadrul **noii catedre de Enciclopedie şi Pedagogie a muzicii,** ce va asigura competenţele pedagogice, psihologice şi didactice ale celor ce urmau să asigure educaţia muzicală a „puilor de români" – ca să-i folosim propria sintagmă.

Toate demersurile sale în ceea ce priveşte educaţia muzicală (programe şi manuale pentru toate clasele, culegeri de piese muzicale, articole, studii de istoria pedagogiei şi a didacticii), reflectă o concepţie unitară ce consideră **educaţia muzicală ca o componentă esenţială a culturii generale şi a dezvoltării personalităţii elevilor,** urmând să se întemeieze pe „**trei categorii de bunuri muzicale** (...) din care urmează să descoperim şi să alegem valorile educative:

I - producţiile muzicale ale copilului,

II - muzica populară,

https://biblioteca-digitala.ro

III - operele de artă muzicală cultă”[73].

Pedagogul sublinia că la timpul lui era neglijată însăşi creaţia copiilor, folclorul lor, în pofida faptului că el reprezintă un solid teren pentru „***cercetarea sufletului muzical al copilului”,*** cântecele din folclorul copiilor fiind „obiectivări ale muzicalităţii puiului de român”, necesare pentru descoperirea temeliilor muzicii noastre populare, dar şi pentru cultivarea sensibilităţii celor mici. Aici găsim chemarea pentru legarea educaţiei muzicale de tradiţiile autohtone, optând pentru „reintegrarea copilărimii în fiinţa sufletească, istorică a obştei, în spiritualitatea, credinţele, obiceiurile, datinile, în mit, în legendă, în văpaia de dor, de năzuinţe şi eroism românesc”[74].

Autorul programei şi al articolului ce explicitează textul ei precizează: „**criteriile de selecţie a valorilor educative** şi stabilirea lor ca atare, ca bunuri de formaţie şi sporire a puterilor sufleteşti ale copilului –- nu pot fi fixate decât în urma cunoaşterii temeinice a psihologiei generale şi muzicale a copilului român”, iar aceasta „ abia de acum înainte trebuie făcută”[75].

Odată stabilite **conţinuturile propriu-zise ale educaţiei muzicale,** reformatorul formulează **obiectivele disciplinei** şi trebuie sesizat faptul că Breazul anticipă cu aproximativ trei sferturi de secol obiectivele ale educaţiei muzicale actuale, programa întocmită de el precizând scopul disciplinei:

- de a trezi şi dezvolta însuşirile muzicale ale copiilor, contribuind la formarea armonică a sufletului lor;
- de a le procura bucurii prin învăţarea, inventarea şi executarea de cântece şi jocuri;
- de a le deştepta interesul şi a le cultiva gustul, dragostea şi înţelegerea pentru cântecul şi jocul popular românesc, deprinzându-i a cânta şi a asculta viersul românesc;
- pregătindu-i sufleteşte, şi prin ajutorul muzicii, pentru viaţa de simţire, cuget şi faptă românească”[76].

După constatările etnomuzicologului, **folclorul** reprezintă în modul cel mai strălucit această **condensare de viaţă şi justifică primele comunicări ale copilului, care sunt muzicale**, primele sunete prevestind şi chemând muzica, la început vocală şi apoi instrumentală, produsă prin jucăriile muzicale. „Aproape toate jocurile de copii sunt însoţite de formule poetice ritmate şi pronunţate, nu în forma obişnuită a vorbirii, ci cântate, un fel de recitativ expresiv dramatic, cum se citesc psalmii şi rugăciunile în Biserica românească, sau cum se pronunţă formulele de descântece, exorcismele etc”[77].

„La acest fond, la aceste elemente, autentice şi deosebitoare, ale firii muzicale a copilului român, trebuie să ne întoarcem privirea şi

https://biblioteca-digitala.ro

de aici trebuie să pornim opera de educaţie muzicală; să destupăm izvoarele înfundate de erorile trecutului, să legăm firul rupt al tradiţiei de viaţă muzicală românească şi să redăm copilului înviorarea sufletească specifică, pe care o dovedeşte în trăirea muzicii lui şi a neamului din care se trage”[78]. Profesorul Breazul argumentează necesitatea ca elevul să fie „*introdus*” în opera de artă prin perfecţionarea continuă a capacităţii sale de percepere şi înţelegere a acesteia şi prin cultivarea plăcerii estetice, **recomandând audiţia directă,** susţinând că **adevărata educaţie muzicală** nu se realizează prin exerciţii, ci **prin exemple muzicale din valori autentice**.

Ca o concluzie şi un corolar apare îndemnul de a **transforma orele disciplinei în adevărate momente artistice din viaţa copiilor**: „Dacă n-a izbutit să creeze în clasă o atmosferă sărbătorească, de eliberare şi elevaţie spirituală, consecinţă a desmorţirii şi destinderii puterilor sufleteşti închircite sau înăbuşite sub tiranica dominaţie a raţiunii, ora de muzică nu şi-a atins scopul”[79].

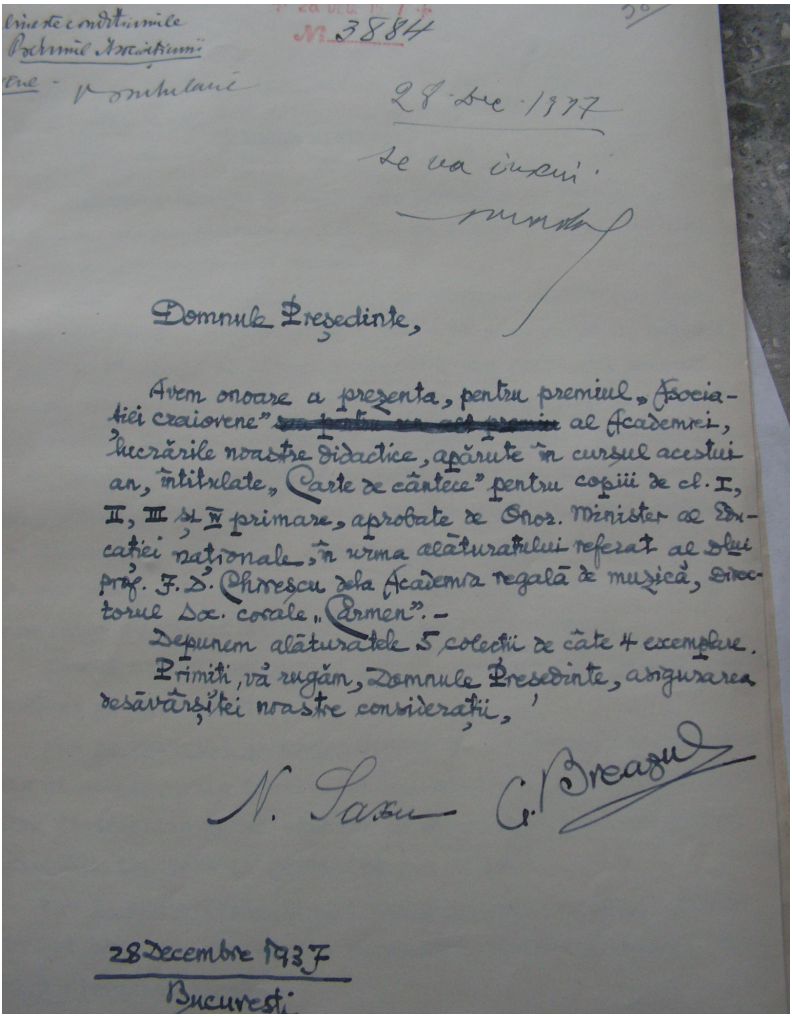
După succesele audiţiilor muzicale pentru şcolari, în realitate concerte educative cu participarea orchestrei naţionale condusă de Alfred Alessandrescu, criticul va consemna: „*Este prima dată în lume când se organizează în chip aşa de deosebit audiţiuni muzicale pentru şcolari*”[80].

Cele patru *cărţi de cântece* adresate copiilor din ciclul primar instaurează principiul modal în realizarea educaţiei muzicale şi devin „unice în întreaga lume: atât în privinţa concepţiilor didactice – întemeiate pe psihologia muzicală a copilului român şi pe elementele melodice şi ritmice ale muzicii populare româneşti – cât şi în privinţa realizării grafice”[81].

Calităţile celor patru cărţi pentru clasele primare nu au fost atinse de patina vremii, dovadă că atunci când Editura muzicală a republicat o culegere din cântecele acestor minunate cărţi – care au trecut de cenzura comunistă, fiind eliminate toate cele cu tematică sau chiar cu aluzii religioase - realizată de Titus Moisescu[82] – au dispărut din librării în câteva zile, multe luând drumul străinătăţii, publicarea fiind considerată „o sărbătoare a muzicii”, culegerea concurând „cu mult succes cam tot ce s-a elaborat până acum în domeniul didacticii muzicale” şi se sublinia că „se pot învăţa cântecele cu ajutorul acestor desene, fără a apela la notaţia muzicală tradiţională înscrisă în josul paginilor”[83].

În ultimele zile ale anului 1937 cei doi autori ai manualelor înaintează Academiei Române cererea de înscriere pentru concurs.

https://biblioteca-digitala.ro



Domnule Președinte,

Avem onoare a prezenta, pentru premiul „Asociației craiovene" ~~[illegible]~~ al Academiei, lucrările noastre didactice, apărute în cursul acestui an, intitulate „Carte de cântece" pentru copiii de cl. I, II, III și IV primare, aprobate de Onor. Ministerul de Educației naționale, în urma alăturatului referat al dlui prof. F. D. Phrenescu dela Academia regală de muzică, Directorul Soc. corale „Carmen". –

Depunem alăturatele 5 colecții de câte 4 exemplare.

Primiți, vă rugăm, Domnule Președinte, asigurarea desăvârșitei noastre considerații,

N. Sasu G. Breazul

28 Decembre 1937
București

Cererea de înaintare pentru premiul Academiei a celor patru *Cărţi de cântece pentru clasa I, a II - a, a III – şi a IV – a* – Dosar 60/1937 – 1938 Arhiva Academiei Române, f. 30;

Înaltul forum ştiinţific al ţării apreciase anterior manualele lui Breazul destinate învăţământului secundar, în 1931 Ion Bianu propunând premierea *Cărţii de cântece pentru clasa I* secundară, iar în 1935 fiind premiată de Academia Română - în urma raportului semnat de însuşi George Enescu - *Cartea de cântece pentru copii, clasa a IV – a.*

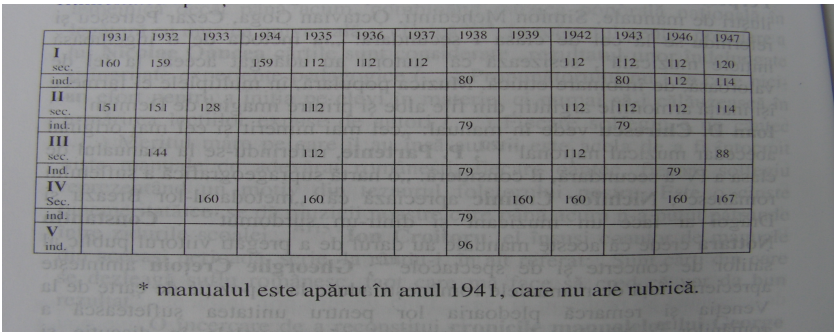
https://biblioteca-digitala.ro

Baza educaţiei muzicale urma să se realizeze în şcolile de grad secundar, în toate clasele care alcătuiau gimnaziul şi liceul. După pregătirea terenului aperceptiv şi vocal din clasele primare, în gimnaziu se poate trece la **formarea unei culturi muzicale** prin contactul direct cu opera de artă. Teoreticianul formulează dezideratele transformării orelor de muzică din activităţi abstracte, tehnice şi teoretice care au adus disciplina în fază de „dexteritate" în ore de afirmare a puterilor artistice ale elevilor şi de realizare a educaţiei morale, culturale, civice şi artistice.

Câteva dintre manualele lui George Breazul

Manualele sale confirmă o probitate ştiinţifică exemplară pusă în slujba culturii naţionale racordată la standarde europene, bazată pe o documentare solidă, în cărţile proprii, ce alcătuiesc una dintre cele mai reprezentative dintre bibliotecile particulare, cuprinzând documente înscrise în nu mai puţin de 17 registre de inventar - cu cărţi şi alte materiale, studii, articole, fotografii, scrisori, programe - şi au servit şcolii româneşti timp de aproximativ un deceniu şi jumătate, aşa cum am arătat în urmă cu aproape peste un deceniu şi jumătate, când prezentam următoarea schemă[84].

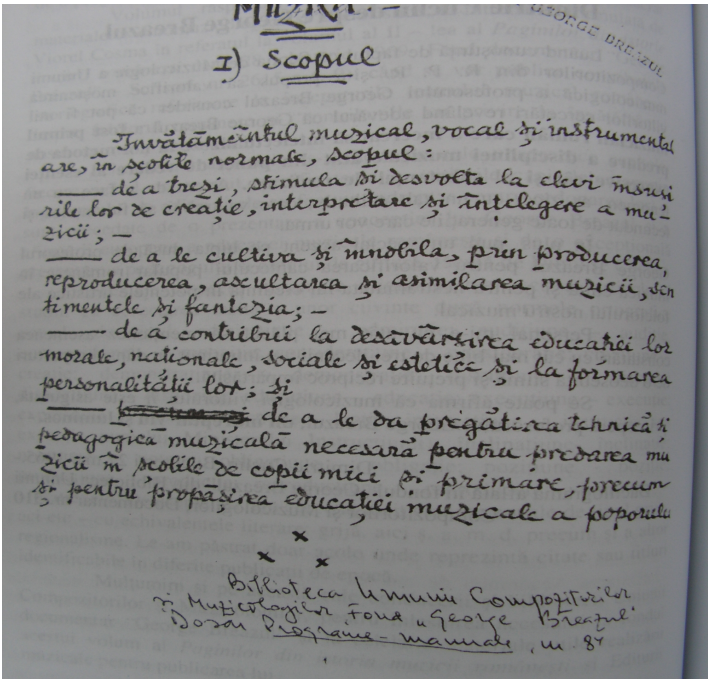
https://biblioteca-digitala.ro



	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1942	1943	1946	1947
I sec.	160	159		159	112	112	112			112	112	112	120
ind.								80			80	112	114
II sec.	151	151	128		112					112	112	112	114
ind.								79			79		
III sec.		144			112					112			88
Ind.								79				79	
IV Sec.			160		160				160	160		160	167
ind.								79					
V ind.								96					

* manualul este apărut în anul 1941, care nu are rubrică.

De asemenea, etnomuzicologul sesizase **rolul deosebit pe care-l au învăţătorii în tezaurizarea şi integrarea folclorului în activităţi educaţionale,** formulând **prevederi speciale pentru şcolile normale de învăţători (învăţătoare) şi educatoare.**



I) Scopul

Învățământul muzical, vocal și instrumental are, în școlile normale, scopul:
— de a trezi, stimula și desvolta la elevi însușirile lor de creație, interpretare și înțelegere a muzicii; —
— de a le cultiva și înnobila, prin producerea, reproducerea, ascultarea și asimilarea muzicii, sentimentele și fantezia; —
— de a contribui la desăvârșirea educației lor morale, naționale, sociale și estetice și la formarea personalității lor; și
— ~~[illegible]~~ de a le da pregătirea tehnică și pedagogică muzicală necesară pentru predarea muzicii în școlile de copii mici și primare, precum și pentru propășirea educației muzicale a poporului

×
× ×

Biblioteca Uniunii Compozitorilor
și Muzicologilor fond „George Breazul"
Dosar Programe-manuale, nu 87

Ciorna Programei de educaţie muzicală pentru şcolile normale

https://biblioteca-digitala.ro

În concepţia lui Breazul, **formaţiile muzicale şcolare trebuie să facă legătura cu viaţa culturală şi artistică a comunităţii**, reprezentând fermenţi de bază ai acesteia. De aceea, el elogiază direcţia „de creare a unui repertor(iu) de muzică pentru şcolile primare datorită lui Timotei Popovici şi D. G. Kiriac”[85], repertoriu ce rezultă din sinteza trăsăturilor stilistice ale celor trei categorii de bunuri recomandate pentru activităţile educaţionale, amintite mai sus.

Împreună cu N. Saxu, Breazul realizează în anul 1943, culegerea de cântece „din care copiii români vor cânta româneşte şi vor simţi româneşte cântând” - antologia de **Cântece româneşti pentru şcoala primară -** cuprinzând melodii ce „vor hrăni sufletele şi le vor înălţa inimile” copiilor, „îi vor dispune şi le vor da impulsuri noi şi puternice, corespunzând înţelegerii lor”.

Există în scrisul lui George Breazul materiale ce ilustrează caracterul interdisciplinar al unor abordări exemplare. E vorba despre **amplelele studii referitoare la istoria învăţământului muzical în Principatele Române**, care privesc deopotrivă istoria învăţământului, a educaţiei, dar şi a muzicii, domenii care se intersectează, cele mai importante exemple fiind: cel din 1942[86], cel din 1955[87], precedate de **lucrarea de sinteză publicată în anul 1937**[88] şi de versiunea în limba germană dedicată **Congresului Internaţional de Educaţie muzicală de la Praga**[89]**.**

Recunoaşterea meritelor incontestabile ale cărturarului comemorat, a manualelor şi a sistemului său educaţional aparţin în primul rând contemporanilor, fie ei muzicieni sau oameni de cultură: Nicolae Iorga, Perpessicius, Nichifor Crainic, Adrian Maniu, Emanoil Bucuţa, Ion Bianu, Traian Herseni, Tiberiu Brediceanu, Liviu Rusu, Mihail Vulpescu, Constantin Nottara, Nicolae Ursu, Filaret Barbu, D. D. Botez, Romeo Alessandrescu, Ioan D. Chirescu, Nicolae Oancea, etc şi la susţinerea morală a edificiului cultural *George Breazul* contribuia inclusiv George Enescu.

„În privinţa educaţiei muzicale nu există un al doilea popor în Europa, care să se poată măsura cu România” - se scria în aprilie 1936, din revista *Prager Presse,* în urma prezentării sistemului românesc, în cadrul Congresului internaţional de educaţie muzicală din 4 - 9 aprilie 1936[90].

Manualele au intrat în atenţia specialiştilor străini, o mare autoritate e timpului elogiindu-le deoarece găsea în ele edificatoare exemple pentru învăţământul muzical şcolar din România - „des curieux et édifiants exemples de l’enseignement musical scolaire tel qu’il est compris en Roumanie”[91].

https://biblioteca-digitala.ro

În pofida realelor calităţi, recunoscute de cei mai autorizaţi specialişti europeni, sistemul educaţional cade **victima ideologiei comuniste.** Aşa cum remarcam în urmă cu peste 15 ani: „zborul înalt şi sigur al pedagogiei muzicale româneşti este curmat brusc şi brutal de noua ideologie impusă României după al doilea război mondial”[92].

În pofida unor **pledoarii în favoarea reconsiderării sistemul educaţional preconizat de**

Breazul[93], deoarece reprezintă un model pentru realizarea corespunzătoare a educaţiei muzicale[94] şi oferă repere autentice pentru curriculumul disciplinei[95], reprezentând el însuşi un model european[96], model detaliat în cele două lucrări de specialitate, din 1995 şi 2004, **concepţia lui, mai ales cea curriculară nu este cunoscută de marea masă a educatorilor şi mai ales a decidenţilor,** sistemul lui fiind neluat în seamă şi ignorat, chiar dacă reprezintă o elocventă apropiere de standardele europene. Sistemul său educaţional ar trebui cunoscut nu numai ca un omagiu la împlinirea unei jumătăţi de secol la trecerea sa în eternitate, ci şi pentru că oferă soluţii pentru ridicarea educaţiei muzicale la înălţimea cerută de necesităţile educaţionale şi de respectul faţă de cultura română.

Avea dreptate profesorul Ilie Glodeanu, unul dintre foştii elevi, care scria din Florenţa, despre fostul său profesor, în *Omagiul maestrului*: „ca să poţi scrie, chiar câteva cuvinte despre George Breazul, despre muzicianul, savantul, profesorul, despre omul George Breazul, ar trebui să ai o fărâmă din marea lui personalitate, să ai o clipă măcar condeiul înaripat şi fermecat pe care-l avea, să ai ceva din imensa lui generozitate şi dăruire, ar trebui să ai multe şi meşteşugite daruri” *– XVI – 2107.*

În pofida acestor dificultăţi, s-au înregistrat de-a lungul timpului mai multe **prezentări ale complexului muzician**, care, adunate la un loc oferă posibilitatea unui portret cât mai apropiat de cel susţinut de activitatea sa multilaterală de ctitor al etnomuzicologiei, muzicologiei, criticii muzicale şi a unui sistem de educaţie muzicală de nivel european. Personalitatea cărturarului muzician a atras atenţia multor **enciclopedii şi dicţionare, româneşti cu profil muzical,** amintite în continuare, fără a reveni asupra celor citate deja. Lista ar trebuie să înceapă cu prezentările semnate de: Viorel Cosma, în anul 1965[97], 1970[98] şi 1989, unde e creionat ca „personalitate ştiinţifică şi artistică de prestigiu internaţional”, apreciind că el „a pus bazele temeinice ale unor discipline moderne, la nivelul exigenţelor epocii sale”[99].şi din 2007[100], Iosif Sava şi Luminiţa Vartolomei, din 1979[101] şi

https://biblioteca-digitala.ro

apoi din 1997[102], în cele trei ediţii ale *Micului Dicţionar enciclopedic*, din anii 1972[103], 1978[104] şi 1986[105];

Cel mai autentic continuator în domeniul muzicologiei, Octavian Lazăr Cosma îl aprecia ca „stindardul gândirii muzicale româneşti, croind o brazdă adâncă în ogorul fertil al preocupărilor muzicologiei contemporane (…) purtând polemici de rezonanţă, cu dârzenie şi patos", proclamat de un important director de ziar „primul critic ştiinţific român"[106].

Cele mai multe dintre aceste materiale amintesc marile sale împliniri, *Patrium Carmen,* antologia de *Colinde,* volumele *La bicentenarul lui Mozart, Un capitol de educaţie muzicală*, manualele didactice, monografia lui Gavriil Musicescu, din 1962 şi primul volum al *Paginilor din istoria muzicii româneşti*, din 1966 (celelalte cinci volume vor intra în atenţia cercetătorilor pe măsura apariţiei lor).

Timpul a prilejuit şi conturarea **diferitelor faţete ale activităţii şi personalităţii lui George Breazul**, privite disparat şi pe care le putem urmări într-o formă rezumativă, pe grila de mai sus**:**

- **etnomuzicologul:** Gheorghe Ciobanu: în studiul din 1966[107] şi în prefaţa celui de-al V – lea volum al *Paginilor din istoria muzicii româneşti,* amintită mai sus[108], Iordan Datcu, în lexiconul din 1983[109], în cel din 1998[110] şi în varianta finală din 2006[111], Constantin Stihi – Boos[111], Gheorghe Oprea[113];

- **istoricul:** Vasile Tomescu[114], Ioana Ştefănescu[115], Petre Brâncuşi[116],

- **bizantinologul:** Gheorghe Alexe[117], Vasile Vasile[118] Titus Moisescu[119] Gheorghe C. Ionescu, în cele două lexicoane, din 1994[120] şi 2003[121], Nicu Moldoveanu[122] etc;

- **muzicologul:** Vasile Tomescu[123], Ioana Ştefănescu[124], George Sbârcea[125], Petre Brâncuşi[126];

- **pedagogul - profesorul - educatorul:** Ioana Ştefănescu[127], Nicolae Parocescu[128], Vasile Vasile, din 1991 şi 1994[129], conturând modelul propus de el pentru educaţia muzicală românească[130] şi din 2003, prefaţând volumul consacrat materialelor de pedagogie şi didactică muzicală[131], Marin Velea[132];

- **criticul muzical:** Gheorghe Firca[133], Zeno Vancea[134],

Numele lui Breazul a fost înscris şi în **istoria psihologiei muzicale** de către discipolul său, Constantin A. Ionescu[135].

Un alt discipol al muzicologului, Titus Moisescu va aduna, sistematiza şi publica trei volume cuprinzând cea mai importantă parte a **corespondenţei profesorului său, George Breazul,** volume ce aruncă noi fascicule de lumină asupra unei vieţi dominate de cercetare şi etalare a unor valori muzicale şi culturale necunoscute

https://biblioteca-digitala.ro

până atunci. Publicarea unuia dintre cele mai bogate fonduri epistolare începe în anul 1984[136] şi continuă în 1990[137] şi 1997[138].

Dintre **enciclopediile străine** merită menţionate mai întâi prezentările făcute de muzicologi români**:** Tiberiu Alexandru[139], Viorel Cosma[140] şi Petre Brâncuşi[141].

Continuând şirul reprezentărilor lui Breazul în cele mai importante enciclopedii şi dicţionare străine, ordonate pe criteriul alfabetic al autorilor, ne vom opri asupra următorilor autori: Erich Müller von Asow[142], cu completările titlurilor unora dintre lucrările necitate în versiunea primară, din suplimentul prestigiosului lexicon[143], în dicţionarul londonez din anul 1978[144], în prestigioasa enciclopedie *Fasquelle*, unde este prezentat în calitate de autor al unui mare număr de lucrări şi de articole despre evoluţia muzicii în România[145], în lexiconul german din 1974[146], urmat de cel semnat de Guido M. Gatti şi Alberto Basso[147], de cele din lexiconul Hugo Riemann din 1959[148] şi din cel din 1972[149], de prezentarea lui Claudio Sartori şi Riccardo Alberto[150], a lui Wolfgang Schmiderer[151], Horst Seeger[152], Boris S. Steinpress, şi I. M. Iampolski[153], Szabolczi, Bence – Tóth, Aladár[154] etc.

La unele dintre aceste enciclopedii va deveni colaborator, semnând în ele date despre muzica românească de factură populară şi cultă, acţiune continuată apoi de discipolii săi.

Se vor adăuga **articolele, studiile, recenziile lucrărilor lui George Breazul, publicate de reviste europene de prestigiu,** semnate de: Erich H. Müller von Asow, Josef Bartoš, Paul Bekker, Ernest Closson, F. J. Fétis, Amedée Gastoué, Karl Egon Glückselig, Hector Villa – Lobos, Roger Ducasse, Curt Sachs, Ed. Dent, Leo Kestenberg, Alois Hába, Anna Lechner, Bella Pavlovitch. Wolfgang Schmieder, Ludwig Schmidt, Georg Schünemann, Charlotte Spitz, Franz Zagiba, etc şi microportretele din marile enciclopedii europene, unele amintite mai sus.

În ciuda acestor recunoaşteri binemeritate şi datorate unor autorităţi ale vremii, evoluţia lui Breazul va avea de înfruntat şi **momente dificile,** determinate de **conflictele îndelungate cu Constantin Brăiloiu,** conturate într-o sinteză excepţională a muzicologului Octavian Lazăr Cosma[155].

Acestor conflicte se poate datora şi dispreţul unor folclorişti din generaţia următoare, cum ar fi Ovidiu Bîrlea, care vedea în monumentala carte *Patrium Carmen* „enormul volum", ce ar fi doar „o colecţie de fişe", deşi anterior scrisese despre aceeaşi carte că „e indispensabilă folcloristului"[156].

https://biblioteca-digitala.ro

Din păcate, asemenea diminuări artificiale vor fi preluate şi de istorii care se ocupă de problematica evoluţiei culturii româneşti, în care se simte marginalizarea domeniului muzical, în general şi **ierarhizări defavorabile pentru toţi marii muzicieni ai secolului al XX – lea**, din care numele lui Breazul lipseşte în mod inexplicabil.

Deşi activitatea muzicianului George Breazul a reţinut atenţia multor **lucrări de specialitate sau dicţionare enciclopedice româneşti,** trebuie semnalat şi faptul că în unele, consacrate personalităţilor culturii româneşti, numele lui este trecut sub tăcere, cum se întâmplă în *Enciclopedia Cugetarea* a lui Lucian Predescu, din 1940, unde-l găsim în schimb pe Ion Breazu. De asemenea, lipseşte din cel de-al IV – lea volum al *Istoriei Românilor,* consacrat perioadei în care s-a înregistrat truda migăloasă şi spornică a savantului muzician – publicat în plină campanie jdanovistă.

Dar el este în continuare ignorat de lucrări de istorie de autoritate, consacrate perioadei sale, cum ar fi volumul al IX – lea al recentei lucrări, *Istoria Românilor*, ce rezervă muzicii un subcapitol în care citează, în schimb, printre muzicienii consideraţi „reprezentativi" pentru istoria românească pe

Marcel Breslaşu, Ioana Radu, Maria Lătăreţu şi Hilda Jerea[157]. Confundate şi minimalizate, cele două forme instituţionalizate de tezaurizare a folclorului muzical românesc - *Arhivele Fonogramice* - cedează locul, în precedentul volum al lucrării, altor figuri, multe prea îndepărtate valoric de ctitorii etnomuzicologiei româneşti şi universale şi anume: Titi Botez, Jean Moscopol, Cristian Vasile etc[158].

Istoria Românilor în date reţine numele lui George Breazul doar în calitate de colaborator al cotidianului *Cuvântul,* condus într-o vreme de Nae Ionescu, alăturându-se lui P. P. Panaitescu, Mircea Eliade, Emil Cioran, Gheorghe Onicescu, etc[159], trecând sub tăcere marile sale ctitorii culturale.

Istoria Românilor în secolul XX, realizată de Ioan Scurtu şi Gheorghe Buzatu îl ignoră total pe eminentul cărturar, aşa cum ignoră viaţa muzicală românească, plasată într-o desuetudine condamnabilă, fapt asupra căruia am atras atenţia şi în recentul studiu consacrat înfiinţării în anul 1920, a *Societăţii Compozitorilor Români*[160], Enescu însuşi este prezentat în capitolul intitulat *Viaţa cotidiană a românilor în perioada interbelică,* din această istorie, în cea mai defavorabilă şi falsă postură umană şi artistică, legându-l nejustificat de amantlâcurile de la Palatul Regal, care iau locul – în lucrare - marilor acte de cultură, sau unor aventuri amoroase înfierate „cu mânie proletară"[161].

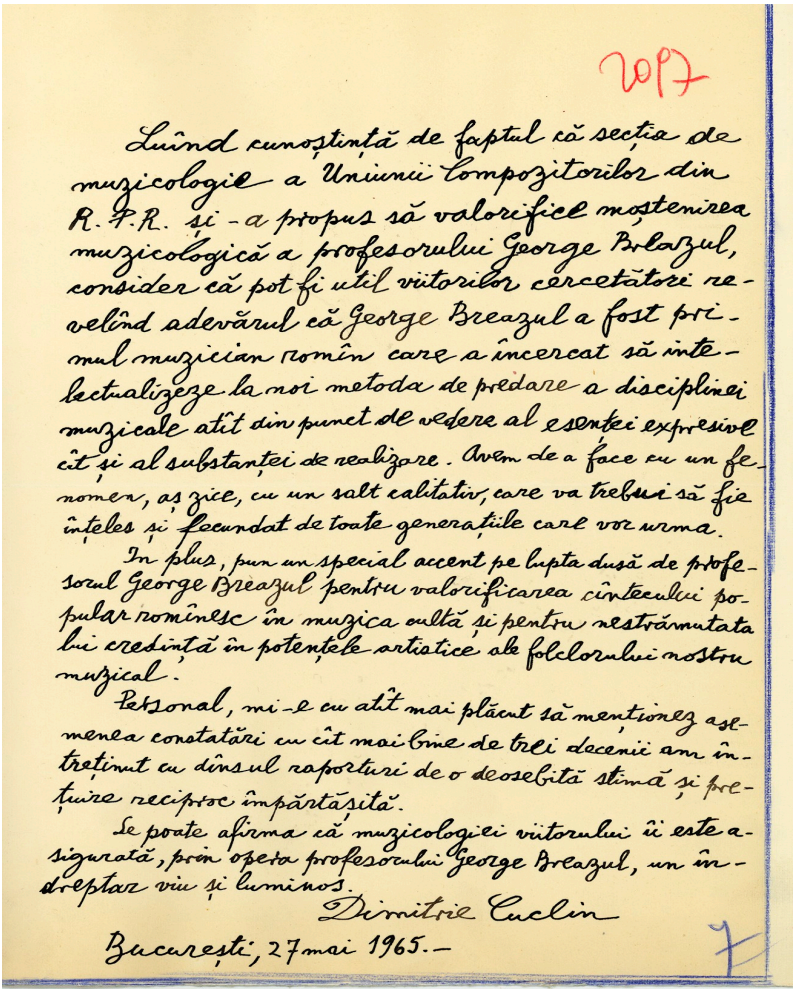
https://biblioteca-digitala.ro

Din fericire, contemporanii au văzut adevărata dimensiune a ctitoriilor lui George Breazul şi de aceea încheiem acest portret cu două dintre cele mai importante, nu însă înainte de a aminti că la conturarea unor laturi complexe ale personalităţii lui Breazul ne ajută lucrările tipărite în timpul vieţii şi postum, dar mai ales **minele aurifere ale arhivei donate Bibliotecii Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor** purtând numele donatorului – George Breazul – care ascund valori ce contribuie la completarea datelor consacrate vieţii şi activităţii şi mai ales a proiectelor neterminate ce-şi aşteaptă continuarea, finisarea şi ieşirea la public. Aceste valori ridică noi şi noi probleme, dar ajută la aprofundarea celor cunoscute şi la proiectarea cât mai corectă a scrisului lui George Breazul în conştiinţa posterităţii.

Rezumând activitatea profesorului, Emanoil Bucuţa scria în urmă cu şapte decenii despre comemorat: „L-am văzut pe Georgescu – Breazul în tot felul de înfăţişări: profesor de muzică foarte apropiat de clasă, inspector de învăţământ muzical, colindând ţara ca să facă muzicii locul în program şi în suflet, la care are dreptul, cercetător cu studii la Berlin, plin de migală, publicist a multe forme de cronici de ziar până la studii grele de specialitate, conducător al arhivei fonogramice, întâia de la noi din ţară, călător prin sate pentru culegeri de melodii şi de instrumente ţărăneşti muzicale, cu echipe studenţeşti ale *Institutului Social Român* sau al Fundaţiei Culturale *Regele Mihai*, dar niciodată n-am simţit mai deplin în om pe românul care duce mai departe cântecul neamului lui, la fel ca neamurile rămase”[162].

Cea mai potrivită caracterizare a muzicianului comemorat la semicentenarul trecerii sale la cele veşnice pare a aparţine eminentului său contemporan, Dimitrie Cuclin - o altă figură poliedrică a muzicii româneşti – caracterizare scrisă la 27 mai 1965, la aflarea deciziei Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor de a restitui întreaga operă a profesorului: „Se poate afirma că muzicologiei viitorului îi este asigurată, prin opera profesorului George Breazul, **un îndreptar viu şi luminos** - *XI – 310.*

https://biblioteca-digitala.ro



2097

Luînd cunoștință de faptul că secția de muzicologie a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. și-a propus să valorifice moștenirea muzicologică a profesorului George Breazul, consider că pot fi util viitorilor cercetători relevînd adevărul că George Breazul a fost primul muzician român care a încercat să intelectualizeze la noi metoda de predare a disciplinei muzicale atît din punct de vedere al esenței expresive cît și al substanței de realizare. Avem de a face cu un fenomen, aș zice, cu un salt calitativ, care va trebui să fie înțeles și fecundat de toate generațiile care vor urma.

In plus, pun un special accent pe lupta dusă de profesorul George Breazul pentru valorificarea cîntecului popular românesc în muzica cultă și pentru nestrămutata lui credință în potențele artistice ale folclorului nostru muzical.

Personal, mi-e cu atît mai plăcut să menționez asemenea constatări cu cît mai bine de trei decenii am întreținut cu dînsul raporturi de o deosebită stimă și prețuire reciproc împărtășită.

Se poate afirma că muzicologiei viitorului îi este asigurată, prin opera profesorului George Breazul, un îndreptar viu și luminos.

Dimitrie Cuclin

București, 27 mai 1965.–

7

Scrisoarea de apreciere semnată de Dimitrie Cuclin – XVI – 2097

NOTE BIBLIOGRAFICE

1 - Vasile, Vasile – *Concepţia lui George Breazul şi afirmarea educaţiei muzicale româneşti*
– studiu introductiv la volumul VI – *Pagini din istoria muzicii româneşti* de George Breazul, ediţie îngrijită de Vasile Vasile, Editura muzicală, 2003, pp. III - LXXXI;
2 - Costin, M. – *Către cititori;* în: *Muzica,* Bucureşti, An III, nr. 1, ianuarie 1921, p. 1.
3 - *Petiţiune;* în: în: *Muzica*, Bucureşti, An III, nr. 12, decembrie 1921, p. 234;

https://biblioteca-digitala.ro

4 - Breazul, George - *Din nevoile învăţământului muzical în şcoala secundară Concursul coral interşcolar;* în: *Muzica*, Bucureşti, An. III, nr. I, ianuarie 1921, pp. 7 – 8; Republicat în: *Pagini din istoria muzicii româneşti,* vol. VI..., pp. 252 - 254;
5 - Breazul, George (Diac, George) – *Gheorghe Stephănescu – Un mare nedreptăţit;* în: *Muzica,* Bucureşti, An III, nr. 1, ianuarie 1921, p. 9; Republicat în: Breazul, George – *Pagini din istoria muzicii româneşti,* vol. III, Ediţie îngrijită şi prefaţată de Gheorghe Firca, 1974, pp. 393 – 394;
6 - Breazul, George – *Scrisori şi documente,* vol. I, Ediţie îngrijită şi adnotată de Titus Moisescu, prefaţă de Gheorghe Firca, Bucureşti, Editura muzicală, 1984, p. 19;
7 - Breazul, G(eorge) – *Colinde,* culegere întocmită de..., cu desene de Demian, *Cartea Satului*, scoasă de Fundaţia Culturală Regală „Principele Carol", Editura Scrisul Românesc, 1938;
8 - Breazul, G(eorge) – *Colinde,* culegere întocmită de..., cu desene de Demian, cu o postfaţă de Titus Moisescu, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1993,
9 - Breazul, George – *Pagini din istoria muzicii româneşti – Pages de l'histoire de la musique roumaine,* vol. V, Ediţie bilingvă, îngrijită şi prefaţată de Gheorghe Ciobanu, Bucureşti, Editura muzicală, 1981;
10 - Breazul, G(eorge) - *Tradiţia muzicală românească;* în: *Acţiunea,* Bucureşti, An I, nr. 10,
15 septembrie 1940, p. 1 – 2; Republicat în: *Pagini din istoria muzicii româneşti,* vol. VI..., pp. 3 – 6;
11 - Ciobanu, Gheorghe – *George Breazul – Cercetări de istorie şi folclor;* în: *Ciobanu, Gheorghe – Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie,* vol. III, Bucureşti, Editura muzicală, 1992, p. 38;
12 - Ciobanu, Gheorghe – *George Breazul – un muzicolog complet cum nu am avut până la el şi nu ştiu când vom mai avea;* în: Sava, Iosif – *Amintirile muzicienilor români. Dialoguri. Evocări. Confesiuni,* Bucureşti, Editura muzicală, 1982, p. 146;
13 - Georgescu - Breazul, G(eorge) N. G. – *Relativ la muzica populară românească Către*
diriguitorii revistei „Isvoraşul"; în: *Muzica*, Bucureşti, An II, nr. 1, noiembrie 1919, pp. 11 – 14; Republicat cu titlul: *Către diriguitorii revistei „Isvoraşul";* în: *Isvoraşul*, Bistriţa – Mehedinţi, An I, nr. 9, 10. 11 şi 12, septembrie 1919 – decembrie 1920, pp. 12 - 13;
14 – *Idem, ibidem*;
15 - Georgescu - Breazul, G(eorge) N. – *Sufletul românesc în muzica populară românească;* în: *Muzica*, Bucureşti, An II, nr. 4 – 5, februarie – martie 1920, pp. 136 - 137; Republicat în: Breazul, George – *Pagini din istoria muzicii româneşti,,* vol. V..., pp. 346 – 351;
16 - Breazul, G(eorge) – *Societatea Compozitorilor Român;* în: *Universul literar,* Bucureşti, An XLII, nr. 10, 7 martie 1926, pp. 1 - 2; Republicat în: Breazul, George – *Pagini din istoria muzicii româneşti,* vol. II…, pp. 194- 195;
17 - Breazul, G(eorge) - *Arta muzicală în cultura românească*; în: *Gândirea,* Bucureşti, An VIII, nr. 6 - 7, iunie – iulie 1928, p. 241 – 249; o parţial a fost republicat în volumul *Politica culturii…,* p. 84 – 85, în studiul intitulat *Educaţia muzicală*; Republicat în: *Pagini din istoria muzicii româneşti,* vol. VI..., pp. 6 - 20;
18 - Breazul, G(eorge) – *Patrium Carmen Contribuţii la studiul muzicii româneşti,* Craiova, Editura Scrisul Românesc, (1941), p. 10;
19 - Ciobanu, Gheorghe – *Aportul lui G. Breazul la dezvoltarea folcloristicii muzicale româneşti;* în: *Revista de Etnografie şi Folclor,* Bucureşti, tom 11, nr. 5 – 6, 1966, p.

https://biblioteca-digitala.ro

524; Studiul a fost republicat în: Ciobanu, Gheorghe - *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie,* vol. II. Bucureşti, Editura muzicală, 1979, pp. 112 - 126;
20 - Breazul Georgescu, G(eorge) N. - *Pentru muzica populară;* în: *Ideea europeană,* Bucureşti, An VI, nr. 147, 15 – 22 iunie 1924, pp. 1 - 3; Republicat în: Breazul, George – *Pagini din*
istoria muzicii româneşti, vol. V..., , pp. 346 – 367.
21 - *Idem*, p. 2;
22 - Crainic, Nichifor – *Un muzeu fonogramic*; în: *Cuvântul,* Bucureşti, An II, nr. 161, 23 mai 1925, p. 1;
23 - Georgescu Breazul, G. N. – *Culegerea cântecelor populare. O arhivă fonogramică în ţara noastră;* în: *Muzica*, Timişoara, An VI, nr. 1, ianuarie 1925, pp. 3 - 11;
24 - Perpessicius – *Ideea europeană,* An VI, nr. 147, de duminică 15 – 22 iunie 1924; în: *Cugetul românesc*, Bucureşti, An III, nr. 2 – 4, 1924;
25 - Crainic, Nichifor – *Art. cit., loc cit,;*
26 - Perpessicius – *Ideea europeană, loc. cit.;*
27 - Perpessicius – *Arhiva Fonogramică;* în: *Cuvântul*, Bucureşti, An IV, nr. 1095, 12 mai 1928, p. 1;
28 - Ciobanu, Gh. – *Prof. George Breazul (1887 – 1961);* în: *Revista de Folclor*, Bucureşti, An VII, nr. 1 - 2 1962, p. 152
29 - Stahl, Henri H. – *Amintiri şi gânduri,* Bucureşti, Editura Minerva, 1981, p. 92;
30 - (Breazul, George) – Ministerul Cultelor şi Artelor - Comisiunea pentru Arhiva Fonogramică şi Publicarea de Folklor Muzical - *Îndrumări pentru culegerea de folklor muzical cu ajutorul fonografului,* Bucureşti, Tipografia Reforma Socială, (1928);
31 - Breazul, G(eorge) – *Patrium Carmen Contribuţii la studiul muzicii româneşti...*, p. 494;
32 - Schünemann, Georg – *Die Phonogramm – Archive in Bukarest und Zagreb; în: Archivs für Musikforschung,* Berlin, An I, nr. 4, 1936, pp. 493 – 496;
33 - Asow, Erich H. Müller – *Volksmusik in Rumänien;* în: *Neue Freie Presse,* 11 martie 1938, p. 17;
34 - Moser, Hans Joachim – *Breazul, George;* în: *Musik - Lexikon,* Vierte, stark erweiterte Auflage, Band I (A – L), Band 2 (M – Z), Hamburg, Musikverlag Hans Sikorski, 1955, p. 152;
35 - *Pazdirvkuv hudebniy slovnik naucny* (Dicţionarul enciclopedic muzical ceh), Brno,1933, p. 106;
36 - Breazul, G(eorge) – *Archive des Phonogrammes Roumains,* Bucureşti, (1932), p. 1.
37 - *Vicleimul*, joc sfânt cules din popor, cu întregiri şi lămuriri de punere în scenă de Victor Ion Popa, cu aşezarea melodiilor populare (semne bizantine şi apusene) de G(eorge) Breazul, Bucureşti, Fundaţia Culturală „Principele Carol", Cartea Satului nr. 7, 1934;
38 - *Colinde,* culegere întocmită de G(eorge) Breazul, cu desene de Demian, Colecţia *Cartea Satului,* scoasă de Fundaţia Culturală Regală „Principele Carol", Editura Scrisul Românesc, 1938.
39 - Iorga, N. – *O mare culegere de poesie populară; în: Cuget clar*, Bucureşti, An III, nr. 8, 2 septembrie 1938, pp. 113 – 117;
40 - Oprea, Gheorghe – *George Breazul – 110 ani de la naştere Valoarea actuală a colecţiei de colinde;* în: *Muzica*, Bucureşti, Serie nouă, An VIII, nr. 4 (32), octombrie – decembrie 1997, p. 86.

https://biblioteca-digitala.ro

41 - Moisescu, Titus – *Postfaţă*; în: *Colinde,* culegere întocmită de G(eorge) Breazul, cu desene de Demian, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, Scrisul Românesc, 1993. p. 479.
42 - Ciobanu, Gheorghe – *Aportul lui G. Breazul la dezvoltarea folcloristicii muzicale româneşti;* în*: st. cit., loc cit.;*
43 - *Patrium Carmen*… p. 92;
44 - Ciobanu, Gheorghe – *George Breazul şi folcloristica muzicală românească, Cu prilejul centenarului naşterii sale;* în*: Revista de Folclor,* Bucureşti, tom 32, nr. 3, 1987, pp. 227 - 228;
45 - Breazul, George – *Istoria muzicii româneşti,* Tipo şi litografia Ministerului Culturii şi Conservatorului „Ciprian Porumbescu", 1956 (pe coperta cărţii apare Prof. M. Breazul);
46 - Breazul, George – *Pagini din istoria muzicii româneşti,* vol. I, Ediţie îngrijită şi prefaţată de Vasile Tomescu, Bucureşti, Editura muzicală, 1966;
47 - Breazul, George – *Pagini din istoria muzicii româneşti,* vol. II, Ediţie îngrijită şi prefaţată de Gheorghe Firca, Bucureşti, Editura muzicală, 1970;
48 - Breazul, G(eorge) – *Patrium Carmen...;*
49 - Cosma, Octavian Lazăr – *Hronicul muzicii româneşti*, vol. I, II,III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, Bucureşti, Editura muzicală, 1973, 1974, 1975, 1976; 1983, 1984, 1986, 1988, 1991;
50 - Breazul, George – *Gavriil Musicescu,* schiţă monografică, Bucureşti, Editura muzicală, 1962;
51 - Breazul, George – *D. G. Kiriac,* Ediţie îngrijită de Titus Moisescu, Bucureşti, Editura Muzicală, 1973;
52 – Breazul, George – *La bicentenarul naşterii lui Mozart, 1756 - 1956,* Bucureşti, Uniunea Compozitorilor, 1957;
53 – Breazul, G(eorge) – *Glinka;* în *Probleme de muzică*, Bucureşti, nr. 2, 1957;
54 - Breazul, G(eorge) - *Comemorarea lui Beethoven în şcoala secundară;* în: *Cuvântul,* Bucureşti, An III, nr. 697, 28 februarie 1927, pp. 1 – 2; Republicat în: *Pagini din istoria muzicii româneşti,* vol. VI..., pp. 204 – 207;
55 - Breazul, G(eorge) – *Die ersten Mozart – Aufführungen in Rumänien,* Bucureşti, 1943;
56 - Breazul, George – *Zu Mozarts Zweihundertjahrfeier*; în: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress,* Wien „Mozartjahr, 1956, pp. 69 – 74; Republicate în: Breazul, George - *Pagini din istoria muzicii româneşti,* vol. IV..., pp. 308 – 314;
57 - Tomescu, Vasile – *George Breazul;* în: *Pagini din istoria muzicii româneşti,* vol. I, ...p. 65;
58 - Breazul, G(eorge) – *Bicentenarul Mozart - Muzica lui Mozart în ţara noastră*: în: *Gazeta literară*, Bucureşti, An III, nr. 5 (99), 2 februarie 1956, p. 8;
59 - Moser, Hans Joachim – *Breazul, George;* în: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart Allgemeine Enzyclopädie der Musiklexikon,* Bärenreiter – Verlag Kassel und Basel, 1952, pp. 242 – 243;
60 - Moser, Hans Joachim – *Breazul, George;* în: *Musiklexikon,* Berlin, Max Hesse, bd. I, A – L, 1955, p. 152;
61 - Moser, Hans Joachim – *George Breazul;* în: *Musik Lexicon,* Hamburg, 1963, p. 33.
62 - Cosma, Octavian Lazăr – *George Breazul – dimensiunile şi priorităţile muzicologice;* în: *Muzica*, Bucureşti, An XXXII, nr. 6 (417), iunie 1987, p. 12;

https://biblioteca-digitala.ro

63 - Vancea, Zeno – *George Breazul, historiographe et critique musical;* în: *Muzica*, Bucureşti, An XXXVII, nr. 6, iunie 1987, p. 47;
64 - Firca, Gheorghe – *Prefaţă;* în: Breazul, George - *Pagini din istoria muzicii româneşti,* vol. IV, Bucureşti, Editura muzicală, 1977, p. 6.
65 - Breazul, George - *Pagini din istoria muzicii româneşti,* vol. IV, Ediţia îngrijită şi prefaţată de Gheorghe Firca, Bucureşti, Editura muzicală, 1977, pp. 316 – 325;
66 - Breazul, George - *Pagini din istoria muzicii româneşti,* vol. IV..., pp. 326 – 337;
67 - Breazul, G(eorge) – *Muzica primelor veacuri ale creştinismului;* în: *Raze de lumină,* Bucureşti, An VI, nr. 5, noiembrie – decembrie 1934, pp. 411 - 445; Republicată în: *Pagini din istoria muzicii româneşti,* vol. VI..., pp. 279 – 312;
68 - Breazul, George – *Muzica în timpul Renaşterii;* în: *Pagini din istoria muzicii româneşti,* vol. IV..., pp. 365 – 375;
69 – *Idem,* pp. 376 - 385*;*
70 - Breazul, George – *Pagini din istoria muzicii româneşti*, vol. III, Ediţie îngrijită şi prefaţată de Gheorghe Firca, Bucureşti, Editura muzicală, 1974*;*
71 - Breazul, George – *Pagini din istoria muzicii româneşti*, vol. IV, Ediţie îngrijită şi prefaţată de Gheorghe Firca, Bucureşti, Editura muzicală, 1977;
72 - Georgescu Breazu(l), G(eorge) N. - *Observaţiuni relative la învăţământul muzical în şcoala secundară*; în: *Muzica,* Bucureşti, An II, nr. 10 - 11 august – septembrie 1920, pp. 265 – 281; Republicat şi ca broşură separată, cu acelaşi titlu, Câmpina, Tip. Mihail S. Gheorghiu, 1920, pp. 3 - 4;
73 - Breazul, G(eorge) - *Educaţia muzicală în şcoala primară;* în: *Revista de Pedagogie*, An VIII, caietul II, iunie 1938, pp. 3 – 21; Republicat în: *Pagini din istoria muzicii româneşti,* vol. VI..., pp. 154 – 172;
74 - Breazul, G(eorge) – *Patrium Carmen...,* p. 583;
75 - *Idem,* p. 618;
76 - Ministerul Instrucţiunii – *Programa analitică pentru şcoalele de copii mici,* Bucureşti, Institutul de Arte Grafice Ed. Marvan, pp. 20 – 21; Republicată în: Breazul, G(eorge) – *Patrium Carmen Contribuţii la studiul muzicii româneşti...,* p. 619;
77 - Breazul G. - *Patrium Carmen* …., p. 193
78 – *Idem,* p. 618;
79 - Breazul, George. *Muzica în şcolile de grad secundar;* în: *Revista generală a învăţământului,* Bucureşti, An XXV, nr. 7 – 8, septembrie-octombrie 1937, p. 270; Republicat integral în: *Pagini din istoria muzicii româneşti,* vol. VI..., pp.116 – 124;
80 - Breazul G(eorge) - *Audiţiuni muzicale pentru şcolari;* în: *Cuvântul*, Bucureşti, An VI, nr. 1692, 6 ianuarie 1930, p. 1, Republicat în: *Armonia,* Botoşani, An VII, nr. 1 – 3, ianuarie – martie
1930, pp. 3 - 4 şi integral în: *Pagini din istoria muzicii româneşti,* vol. VI…, pp. 207 - 209;
81 - Breazul, George. *Scrisori şi documente*, vol. I, Ediţie îngrijită şi adnotată de Titus Moisescu, Prefaţă de Gheorghe Firca, Bucureşti, Editura muzicală, 1984, p. 786;
82 - Breazul, G(eorge) – Saxu, N. - *Carte de cântece pentru copii,* Ediţie îngrijită şi postfaţată de Titus Moisescu, ilustraţii în culori de A. Sirin, Bucureşti, Editura muzicală, 1985;
83 - Dogaru, Anton – *Carte de cântece pentru copii Restituiri. Retipărirea unui cunoscut manual de muzică;* în: *Tribuna României*, Bucureşti, An XV, nr. 325, 1 octombrie 1986, p 12;

https://biblioteca-digitala.ro

84 – Vasile, Vasile – *Pagini nescrise din istoria pedagogiei şi a culturii româneşti,* Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1995, p. 195;
85 – Breazul G. - *Patrium Carmen*…., p. 608;
86 - Breazul, George – *Învăţământul muzical în Principatele Româneşti de la primele începuturi până la sfârşitul secolului al XVIII – lea;* în: *Anuarul Conservatorului de Muzică şi Artă Dramatică din Bucureşti, 1941 – 1942,* sub îngrijirea lui Mihail Jora, Bucureşti, Imprimeria Tiparului Universitar, 1943; Republicat în: Breazul, George - *Pagini din istoria muzicii româneşti,* vol. II…, pp. 37 - 69;
87 - Breazul, George – *Învăţământul muzical în Ţara Românească. La împlinirea a 90 de ani de la înfiinţarea Conservatorului de Muzică şi Declamaţiune din Bucureşti;* în: *Muzica,* Supliment nr. 6 – 7 – 8, Bucureşti 1955; Republicat în: *Pagini din istoria muzicii româneşti,* vol. II..., 1970, pp. 70 -130;
88 - Breazul, George – *Un capitol de educaţie muzicală,* Extras din *Omagiu lui Constantin Kiriţescu,* Bucureşti, Editura Cartea Românească, (1937);
89 - Breazul, George – *Die Musikerziehung in Rumänien*, Bucureşti, Institutul de Arte Grafice Luceafărul, Sonderdruck aus Mélanges D. Gusti, (1936);
90 - Breazul G(eorge) - *Muzica românească la Praga* (România la întâiul Congres Internaţional de educaţie muzicală ţinut la Praga, în aprilie 1936); în: *Gândirea. Bucureşti*, An XV, nr. 6 iunie 1936, pp. 314 - 317; Republicat ca broşură, sub titlul *Muzica românească la Praga*, Bucureşti, Cartea Românească, 1936, p. 12. O variantă mai scurtă a apărut în revista *Mişcarea muzicală*, Bucureşti, An I, (Serie nouă), nr.6 – 7, iunie – iulie 1936, pp. 7 – 9; Republicat în formă integrală în: *Pagini din istoria muzicii româneşti,* vol. VI..., pp. 352 - 359;
91 - Closson, Ernest - *Bibliographie musicale Carte de cântece pentru copii;* în: *L'Indépendance Belge*, Bruxelles, 107-e Année, nr. 364, 30 decembrie 1937, p. 2;
92 - Vasile, Vasile – *Pagini nescrise din istoria pedagogiei şi a culturii româneşti...,*, p. 197.
93 - Vasile, Vasile - *Înapoi la Breazul!*, în: *Tribuna învăţământului*, Bucureşti, An II, nr. 4, 4 februarie 1991;
94 - Vasile, Vasile – *George Breazul sau un model pentru educaţia muzicală românească,* în:
*Revista de Pedagogie***,** Bucureşti, nr. 11 din 1991 şi nr. 5 – 7, 1994;
95 - Vasile, Vasile – *Repere româneşti şi europene ale curriculumului de educaţie muzicală,*
în: *Revista de Pedagogie,* Bucureşti, An XLIII, nr. 3 – 4, 1994, pp. 71 – 76;
96 - Vasile, Vasile – *Un model european al didacticii muzicale româneşti – George Breazul,* în: *Akademos* – Cercetări de muzicologie, Universitatea de Muzică din Bucureşti, nr. 6/1998;
97 - Cosma, Viorel – *Compozitori şi muzicologi români* Mic lexicon, Bucureşti, Editura muzicală, 1965;
98 - Cosma, Viorel – *Muzicieni români Lexicon,* Bucureşti, Editura muzicală, 1970;
99 - Cosma, Viorel – *Muzicieni din România Lexicon bio - bibliografic,* vol. I (A – C), Bucureşti, Editura muzicală, 1989, p. 190;
100 - Cosma, Viorel în colaborare cu Luminiţa Vartolomei şi Constantin Catrina – *Enciclopedia muzicii româneşti de la origini până în zilele noastre,* vol. 2 (B) *,* Bucureşti, Editura ARC, 2007, pp. 241- 252 ;
101 - Sava, Iosif şi Vartolomei, Luminiţa – *Dicţionar de muzică,* Bucureşti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1979;

https://biblioteca-digitala.ro

102 - Sava, Iosif şi Vartolomei, Luminiţa – *Mică enciclopedie muzicală,* Craiova, Editura Aius, 1997, p. 52;
103 - *Mic Dicţionar enciclopedic,* Bucureşti, Editura Enciclopedică Română, 1972;
104 - *Mic Dicţionar enciclopedic*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică Română, 1978;
105 - *Mic Dicţionar Enciclopedic*, Ediţia a III – a, revăzută şi adăugită, Bucureşti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1986;
106 - Cosma, Octavian Lazăr – *George Breazul – dimensiunile şi priorităţile muzicologice;* în: *Muzica*, Bucureşti, An XXXII, nr. 6 (417), iunie 1987, pp. 11 – 12;
107 - Ciobanu, Gheorghe – *Aportul lui G. Breazul;* în*: st. cit., loc cit.;*
108 - Ciobanu, Gheorghe – *Prefaţă – Preface;* în: Breazul, George – *Pagini din istoria muzicii româneşti,* vol. V..., pp. 5 - 52;
109 - Datcu, Iordan – *Dicţionarul folcloriştilor*, vol. II, Bucureşti, Editura Litera, 1983, pp. 49 - 54;
110 - Datcu, Iordan – *Dicţionarul etnologilor români*, vol. II, Bucureşti, Editura Saeculum I. O., 1998, pp. 109 – 111;
111 - *Idem – Dicţionarul etnologilor români*, Ediţia a III – a, revăzută şi mult adăugită, Bucureşti, Editura Saeculum I. O., 2006, pp. 149 - 151;
112 - Stihi - Boos, Constantin – *Contributions de Constantin Brăiloiu (1893 – 1958) et de George Georgescu – Breazul (1887 - 1961) à l'études de modes musicaux popularires;* în: *Rvvue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Théâtre, Musique,* Cinéma, Bucureşti, Edition de l'Academie, tom X, nr. 1973;
113 - Oprea, Gheorghe – *George Breazul – 110 ani de la naştere Valoarea actuală a colecţiei de colinde;* în: *Muzica*, Bucureşti, Serie nouă, An VIII, nr. 4 (32), octombrie – decembrie 1997, p. 86.
114 - Tomescu, Vasile - *George Breazul;* în: Breazul, George – *Pagini din istoria muzicii româneşti,* vol. I..., pp. 5 – 83;
115 - Ştefănescu Ioana – *Pagini din istoria muzicii. George Breazul profesor de istoria muzicii româneşti*; în: *Muzica,* Bucureşti, An XVII, nr. 2, 1967, p. 20;
116 - Brâncuşi, Petre – *George Breazul şi istoria nescrisă a muzicii româneşti,* Bucureşti, Editura muzicală, 1976.
117 - Alexe, Gheorghe – *În amintirea profesorului George Breazul;* în: *Glasul Bisericii*, Bucureşti, An XX, nr. 7 – 8, iulie – august 1961, pp. 761 - 765;
118 - Vasile, Vasile – *Istoria muzicii bizantine şi evoluţia ei în spiritualitatea românească,* Bucureşti, Editura Interprint, vol. I şi II, 1997;
119 - Moisescu, Titus – *George Breazul şi muzica primelor veacuri ale creştinismului;* în: *Monodia bizantină în gândirea unor muzicieni români,* Bucureşti, Editura muzicală, 1999, pp. 95 - 97;
120 - Ionescu, Gheorghe C. – *Lexicon al celor care, de-a lungul veacurilor s-au ocupat de muzica de tradiţie bizantină în România,* Bucureşti, Editura Diogene, 1994;
121 - Ionescu, Gheorghe C. – *Muzica bizantină în România, Dicţionar cronologic,* Bucureşti, Editura Sagittarius, 2003;
122 - Moldoveanu, Nicu – *Istoria muzicii bisericeşti la români,* Bucureşti, Editura Basilica a Patriarhiei Române, 2010, pp. 410 – 411.
123 - Tomescu, Vasile – *George Breazul şi muzicologia noastră;* în: *Muzica,* An XV, Bucureşti, nr. 10 - octombrie pp. 10 - 23 şi nr. 11 - noiembrie, 1965, pp. 7 - 16; articol apărut ca studiu introductiv la volumul I al *Paginilor de istoria muzicii româneşti,* 1966;

https://biblioteca-digitala.ro

124 - Ştefănescu, Ioana - *Naţional şi universal în concepţia lui George Breazul;* în: Conservatorul de Muzică „Ciprian Porumbescu" Bucureşti – *Naţional şi universal în muzică* – Lucrările sesiunii ştiinţifice a cadrelor didactice, 10 – 12 mai 1967, Bucureşti, 1967, pp. 96 - 106.
125 - Sbârcea, George – *George Breazul şi muzica românească;* în: *Tribuna,* Cluj, An X1, nr. 6 (523), 9 februarie 1967;
126 - Brâncuşi, Petre – *George Breazul;* în *Muzica,* Bucureşti, An XXXVIII, nr, 7 (430), iulie 1988, pp. 39 – 46;
127 - Ştefănescu Ioana – *Pagini din istoria muzicii. George Breazul profesor de istoria muzicii româneşti*; în: *Muzica,* Bucureşti, An XVII, nr. 2, februarie 1967;
128 - Parocescu, Nicolae - *George Breazul educator*, în: *Studii de muzicologie*, vol. V, Bucureşti, Editura muzicală, 1969;
129 - Vasile, Vasile – *George Breazul sau un model pentru educaţia muzicală românească...*
130 - Vasile, Vasile – *Metodica educaţiei muzicale*, Bucureşti, Editura Muzicală, 2004, pp. 55 - 58;
131 - Vasile, Vasile – *Concepţia lui George Breazul şi afirmarea educaţiei muzicale româneşti...;*
132 - Velea, Marin – *La o sută doisprezece ani de la naşterea profesorului, folcloristului, istoriografului şi criticului muzical George Breazul (1887 – 1999);* în: *Buletin Ştiinţific, Teologie Ortodoxă,* Piteşti, An I, nr. 1, 1998; Republicat în: Velea, Marin – *Studii de muzicologie laică şi bisericească,* volum. IV, Bucureşti, Editura Daim, 2010;
133 - Firca, Gheorghe – *Prefaţă - Préface;* în: Breazul, George – *Pagini din istoria muzicii româneşti,* vol. II..., pp. 5 - 15;
134 - Vancea, Zeno – *George Breazul, historiographe et critique musical; art. cit., loc cit.;*
135 - Ionescu, Constantin A. – *Istoria psihologiei muzicale*, Bucureşti, Editura muzicală, 1982, pp. 345 – 352;
136 - Breazul, George – *Scrisori şi documente,* vol. I, Ediţie îngrijită şi adnotată de Titus Moisescu, prefaţă de Gheorghe Firca, Bucureşti, Editura muzicală, 1984;
137 - Breazul, George – *Scrisori şi documente,* vol. II, Ediţie îngrijită şi adnotată de Titus Moisescu, Traducerea scrisorilor din limba germană de Ortansa Ţiţeiu – Vernescu, Bucureşti, Editura muzicală, 1990;
138 - Breazul, George – *Scrisori şi documente,* vol. III, Ediţie îngrijită şi adnotată de Titus Moisescu, Traducerea scrisorilor din limba germană de Ortansa Ţiţeiu – Vernescu, Bucureşti, Editura muzicală, 1997;
139 - Alexandru, Tiberiu - *Breazul, George;* în: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, volume three, 1980, pp. 128 – 129;
140 - Cosma, Viorel – *Breazul, George;* în: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, 1980;
141 - Brâncuşi, Petre - *Breazul, George;* în: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, volume three, 1980, pp. 245 – 246 – şi apoi în vol. 4, 2002, pp. 299 – 300;
142 - Asow, Erich Müller von – *Breazul, George;* în: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart,* band 2 (Bocherini – Da Ponte), Deutscherbuch Verlag, Bärenreiter - Verlag Kassel, Basel – London – New York, 1952, pp. 242 - 243;
143 - *Breazul, George;* în: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart,* band 15, Supplement (Aachen – Dyson), Deutscherbuch Verlag, Bärenreiter - Verlag Kassel, Basel – London – New York, 1973 – 1989, p. 1062 (nesemnat);

https://biblioteca-digitala.ro

144 - *Baker's Biographical Dictionary of Music,* Sixth Edition, London, Collier Macmillan Publishers, 1978;
145 - *Breazul, George*; în: *Encyclopédie de la musique,* Paris, Edit. Fasquelle, 1958, p. 446;
146 - Frank, Paul – Altmann, Wilhelm – *Kurzgefaßtes Tonkünstler – Lexicon*, vol. I (A – K), Wilhelmshaven, Heinrichshofen's Verlag, 1974;
147 - Gatti, Guido M. – Basso, Alberto – *La Musica. Dizionario* (A – K), Torino, Unione Tipografico - Editrice, 1968;
148 - Riemann, Hugo – *Musik - Lexikon,* Mainz, Verlag B Schott's Söhne, 1959;
149 - Riemann – *Musik Lexikon,* vol. I, A – K, Mainz, B. Verlag Schott's Söhne, 1972;
150 - Sartori, Claudio - Alberto, Riccardo – *Enciclopedia della musica,* Milano, G. Ricordi, vol. I, 1963;
151 - Schmiderer, Wolfgang – *Bibliographie des Musikschvifhems* 1956 - 1957, Frankfurt am Main, Verlag von Friedrich Hofmeister, 1961;
152 - Seeger, Horst – *Breazul, George;* în: *Musiklexikon*, Erster Band, A – K, Leipzig, VEB
Deutscher Verlag für Musik, 1966, p. 128;
153 - Steinpress, Boris Salomonovici şi Iampolski, I. M. – *Enţiklopediceski Muzâkalnâi Slovari*, Moscova, Editura Sovetskaia Enţiklopedia, 1966;
154 - Szabolczi, Bence – Tóth, Aladár – *Zenei Lexikon,* I, Budapesta, 1965, p. 394;
155 - Cosma, Octavian Lazăr - *Distorsiuni muzicologice Constantin Brăiloiu – George Breazul, I;* în: *Muzica,* Bucureşti, Serie nouă, An XIX, nr. 3 (75), iulie – septembrie 2008, pp. 12 – 35; *II* - în: *Muzica,* Bucureşti, Serie nouă, An XX, nr. 1 (77), ianuarie – martie 2009, pp. 39 – 58;
156 - Bîrlea, Ovidiu – *Istoria folcloristicii româneşti*, Bucureşti, Editura Enciclopedică Română, 1974, p. 510 şi 511;
157 - *Istoria Românilor*, vol. IX, Bucureşti, Editura enciclopedică, 2005, pp. 1019 – 1022.
158 - *Istoria Românilor*, vol. VIII, Bucureşti, Editura enciclopedică, 2003, p. 751;
159 - *Istoria Românilor în date,* Bucureşti, Editura enciclopedică, 2003, p. 386.
160 - Vasile, Vasile - *Societatea Compozitorilor Români, moment crucial în istoria muzicii româneşti şi consecinţele asupra culturii naţionale;* în: *Muzica,* Bucureşti, Serie nouă, An XXI, nr. 4 (84), octombrie – decembrie 2010, pp. 41 – 89;
161 - Scurtu, Ioan şi Buzatu, Gheorghe - *Istoria Românilor în secolul XX (1918 – 1948),* Bucureşti, Editura Paideia, 1999, p. 87.
162 - Bucuţa, Emanoil – *Pietre de vad,* vol. III, Bucureşti, Editura Şcoalelor, 1943, p. 362;

https://biblioteca-digitala.ro

INTERFERENȚE

DE LA CUVÂNT LA SUNET ŞI DE LA SUNET LA CUVÂNT ÎN ROMANUL *NOPŢI ŞI NELINIŞTI* DE MIHAIL DIACONESCU

Elena Agapia ROTĂRESCU

Un roman declarat de autor drept **"pseudojurnal metafizic"**, cu rădăcini solide în câmpul beletristicii **ficţional**-introspective, unde evoluţia conflictuală se produce sub forma unor secvenţe temporal-istorice desfăşurate sub ochii cititorului printr-un proces de reevaluare interioară efectuat de autor în momentul descrierii lor, nu poate avansa decât pe tărîmul unei subiectivităţi extreme.

Dar a cuprinde în cuvinte o ardentă, pasională trăire interioară,oricât de filtrată ar fi ea prin grila unei intenţionalităţi epice, înseamnă să forţezi,dincolo de limitele „*naturale*", capacitatea de semnificare a imperialului limbaj literar. Iată de ce scriitorul Mihail Diaconescu apelează din nou în **Nopţi şi nelinişti**(1) la magia volatilă a sonorităţilor muzicale,recurs pe care-l întreprinde pe mai multe nivele: -al simbolului metaforic, al construcţiei leit-motivice a naraţiunii –coagulate, asemenea unui romantic poem simfonic, în jurul unor episoade revelatorii şocante, ce-şi dezvăluie treptat o validitate deloc arbitrară în evoluţia destinului personajului cemtral - şi al revelaţiei muzicale efective ce are loc fie direct, în sala de concert, fie în imaginaţia profesorului de literatură comparată Ovidiu Codrescu, alter egoul scriitorului.

Acţiunea captivează prin lirismul seducţiei sincere, prin suspansul alert, cinematografic al schimbărilor de situaţii astfel încât, sub presiunea pulsaţiei lor, se produce o dilatare sau o comprimare a factorului temporal, gândit să gliseze liber, la impulsul argumentului epic, între prezent, trecutul apropiat sau mai îndepărtat şi un viitor din ce în ce mai deductibil.Similitudinea cu procedeul dispersiilor motivice, a variaţiilor tonale surpriză, operate de gândirea muzicală, este uimitoare.

https://biblioteca-digitala.ro

Mihail Diaconescu construieşte un discurs cu o structură simfonică fără echivoc atunci când foloseşte un rulaj psihologic-atitudinal cu sensuri cvasi-nelimitate, similar unor trasee modulatorii antinomice, intersectabile pe diagonale fracturate ale cadranului tonalităţilor. O multitudine de personaje se perindă, întretăind drumul autorului, creând puncte de controversă, confuzii şi distorsionări de loc inocente, invocă argumente arbitrare, se manifestă eroic sau cu o şovăitoare vulnerabilitate menită să atingă în paşi repezi cruzimea, iraţionalul, ipocrizia. Cu toate acestea filtrarea auctorială a evenimentelor, dublată de reflecţii nuanţate, menite să elimine bruiajele şi confuziile ce ar sparge logica textului, duce la o limpezire estetic-raţională a întregii naraţiuni, condusă cu fermitatea evidenţei şi, în final, a certitudinii .

Prins în caruselul evenimentelor, profesorul Ovidiu Cornescu revine, în momentele abisale ale pierderii libertăţii de gândire sau în cele de maximă creativitate, care îl apropie de divinitate, la vibraţia sonoră, „*muzica sferelor*" însemnând o contrareacţie la iluziile, la efemerul carmic. Muzica se constituie aşadar într-un liant al celor mai inedite atitudini, acţiuni , situaţii detaliate în roman.

Încă de la primele pagini atenţia cititorului este focalizată pe tema principală a „*expoziţiei poemului*": descifrarea misterului propriului destin, taină pe care naratorul este chemat să o dezlege alegând între constante –pasiunea scrisului, vocaţia aventuroasă a cercetătorului, o atitudine etic-morală de esenţă creştină- şi excepţii – căderi în experienţe ambigui, mirajul unor împliniri exacerbat materiale, fascinaţia grotescului, a senzorialului dezumanizant. Iar *"cheia*" în măsură să confirme valabilitatea unei opţiuni învăluite încă în penumbra incertitudinii o reprezintă eufonia, citatul muzical, aura sonoră ce precede împlinirile majore ale psihicului, ale spiritului creativ al autorului.

Exemple în acest sens sunt nenumărate întrucât "*muzicalitatea*" naraţiunii nu se opreşte niciun moment : „ *absurdă este deci nu numai succesiunea de întâmplări teribile, apăsătoare, pe care le-am străbătut ci şi neputinţa mea de a comunica în mod adecvat ceea ce am văzut şi am trăit. Raţionalul şi iraţionalul sunt o stare amestecată.... Frazele mele s-au risipit.În seara asta muzica sferelor nu se aude*" (şocul este produs de moartea accidentală a unui prieten, Liviu, în maşina căruia ar fi trebuit să se afle şi autorul; este prima fracturare, premonitorie, ce tulbură curgerea previzibilă a vieţii profesorului).(2)

De aici înainte textul se polifonizează.Apar interludii, leit-motive reprezentând întâmplări (leit-motivul morţii lui Liviu va fi quasi

https://biblioteca-digitala.ro

omniprezent) fapte, oameni, acţiuni a căror împletire le transformă în teme importante, atât existenţiale cât şi abstract-spirituale. Momentele de echilibru pasager –însemnând chiar şi o reevaluare autobiografică- sunt deschise muzicalizării : „*În mod straniu, pe neaşteptate, timp de câteva clipe mi s-a părut că aud muzica sferelor. Doar nişte acorduri vagi, imprecise, aşa cum am mai auzit uneori în stările mele de reverie*."(3)

Alteori, când trăirile psihologic-sentimentale tind să se sustragă controlului oricăror norme pozitive, muzica auzită de dincolo de „*apele Styxului*" devine anarhică. *"Tocmai atunci peste apele Spreei, cu strălucirea lor unsuroasă, a început să răsune ceva impur şi grotesc, un amestec strident de ţipete, râsete isterice, cântece violente de berărie, de ritmuri şi melodii răsuflate, ca la o operetă frivolă, dar şi de jazz prelung, convulsiv, ceva ca un urlet îndepărtat de trompetă, sau ca o chelălăială sinistră de câini. Oraşul întreg petrecea, cânta şi chelălăia*".(4)

O motivaţie oarecum desincretizată privitoare nu atât la stil cât la modul de a gândi elaborarea propriului text este oferită *„în clar*" de scriitor sub forma unei autoconfesiuni în care disociază valoarea semantică a sunetului de cea a cuvântului : *„m-am simţit îndemnat să mă gândesc mai stăruitor la fiinţa inefabilă a muzicii şi la puterea ei extraordinară de a influenţa trările noastre. Structura ei efemeră, care dă şi melodiei şi ritmului un sens unic, o curgere atât de firească, în stare să umanizeze întreg domeniul sonor, să ne copleşească şi să exalte tot ce este uman în om, n-a fost înţeleasă de nimeni în toate arcanele şi amănuntele sale. Muzica este un mister, pentru că are atâtea laturi necunoscute...Tocmai caracterul imprecis, nedeterminat, al emoţiilor provocate şi întreţinute de muzică îi dau un caracter atât de misterios. Esenţa ritmică şi dinamismul ei vin ,parcă, de undeva de dincolo de lumea ştiută. Ca succesiune de forme dinamice, ca nivele diferite de energie sonoră, muzica ne proiectează în realităţile de dincolo de ordinea ştiută. Ea solicită în noi cele mai ascunse şi mai intense trăiri umane. Dar tot ea ne trimite înfioraţi spre structura armonioasă a universului, perceptibilă doar in stările de extaz, de comuniune şi comunicare înfiorată cu cosmicul şi ilimitatul. Da,* ***musica humana*** *e doar o treaptă spre infinitul cosmic şi* ***musica mundana.*** *De aceea metafizica muzicală semnifică atât de tulburător ordinea estetică şi teleolologică a universului ca structură dinamică şi armonioasă* ".(5) Pentru literat, pentru maestrul jocului cu cuvinte, muzica rămâne o proiecţie armonioasă asupra lumii dar înţelege cu maximă certitudine că-i va rămâne, de facto, un tărâm necunoscut întrucât el nu este un mânuitor şi al „*mărgelelor de sticlă*". "*În clipa*

https://biblioteca-digitala.ro

aceea am ştiut că n-o să pot scrie niciodată romanul unui muzician . A fost ca o iluminare, ca un fel de trezire amară dintr-o iluzie prea mult prelungită...E adevărat – muzica sferelor mi-e accesibilă uneori, foarte rar, în stări de extaz... De fapt, muzica nu se lasă niciodată comunicată integral în cuvinte"(.6)

Aşadar, asemenea tehnicii componistic-spectrale, în funcţie de meandrele dramaturgiei, de tipologia personajelor etc. muzica **auzită** de scriitor îşi schimbă semnificaţia, păstrându-şi frumuseţea netransferabilă în cuvinte. Odată ce orizontul ipotezelor se limpezeşte atingând nivelul unor certitudini emoţia lirică a celui ce se confesează se exprimă tot mai frecvent prin **imagini muzicale.** Ultimele capitole ale romanului o probează: „*Lumea îmi apărea ca unitate primordială, în care frumuseţea, echilibrul şi armonia, mai ales armonia, se manifestau plenar şi firesc la scara întregii existenţe. Era o muzică miraculoasă, mai presus de toate îndreznelile fanteziei,pentru că ritmurile şi armonia ei mă trimiteau nu numai spre depărtările insondabile ale universului, ci şi spre străfundurile neştiute ale fiinţei mele fragile şi şovăitoare* "... „*Părăsesc fundăturile, abisurile şi căderile vieţii cotidiene, ca să plutesc euforic în fluxul sonor. Este o ascensiune în lumina tonală. În această lumină viaţa şi fiinţarea mi se comunică blând*, *ca revărsare abundentă de sunete. E o polifonie universală, coborâta din neştiutele depărtări ale astrelor. E un miracol mai presus de toate tensiunile şi arcanele lumii.*"(7)

Revenirile ciclice susţin nu doar construcţia epică a cărţii cât forma arhitecturală a unui veritabil poem literar-muzical. Epilogul, similar unei **code** sintetizează principalele leit-motive dramaturgice, ierarhizate acum într-o miraculoasă ordonare carmică pozitivă fapt ce-i permite autorului să sesizeze, fără ecranări, muzica sferelor. *„În această pace aud cum încep să* răsune *undeva în înalt, acordurile îndepărtate, misterioase, suave, ale muzicii sferelor. E o cântare imnică? O dulce nelinişte? O revelaţie? O stare extatică ? Sau doar nevoia mea de a visa cu ochii deschişi?... Niciodată nu voi fi în stare să spun cât de frumoasă este cântarea aceasta ! Cât de însetat este sufletul meu s-o audă! Cât de intensă este percepţia armoniei*!"(8)

Ca finalitate dramaturgică romanul nu-şi închide porţile.Autorul a traversat o etapă din propriul destin iar experienţa acumulată îl motivează să continue. Cum? Similitudinea cu tentaţia luciferică exploatată exemplar de George Enescu în **Oedip** (Sfinxul – atracţia cunoaşterii, curajul de a privi în ochii deschişi ai zeiţei Isis, probă pe care pământeanul chiar dacă o depăşeşte trebuie să plătească pentru ea) este posibilă şi tentantă. Paralela este acreditabilă nu numai prin interferenţa de **câmpuri** energetic-artistice

https://biblioteca-digitala.ro

asemănătoare (operă muzicală-tragedie, dramă literară) aduse într-un justificat raport al convergenţelor estetice, dar mai ales prin faptul că muzicianul şi scriitorul folosesc acelaşi tip de dialectică în configurarea partiturii/ romanului – enunţuri leit-motivice, trasee informaţional/tematice principale, asimilare a noutăţii tradusă prin reconfigurări operate în planul ideilor/temelor, dispersări secvenţiale/atitudinale, toate aflate în continuă mişcare etc. – combinate într-o formulă de sinteză ce depăşeşte pragul unei tehnicii inteligente tinzând spre înaltul orizont al revelaţiei creatoare.

Note

1. Diaconescu, Mihail, *Nopţi şi nelinişti. Pseudojurnal metafizic*. Oneşti. Editura Magic Print.2008
2. Idem- pag.10
3. Idem. pag.93
4. Idem, pag. 115-116
5. Idem, pag.126-127
6. Idem, pag.136
7. Idem, pag.395-396
8. Idem.pag. 429

https://biblioteca-digitala.ro

FESTIVALURI

Festivalul Muzicii Româneşti, după patruzeci de ani!

Carmen CHELARU

Cu aproape patru decenii în urmă, în mai 1973 lua fiinţă la Iaşi un eveniment rămas unic în viaţa muzicală a ţării, atunci ca şi acum: *Festivalul Muzicii Româneşti*. Indiferent ce nume a căpătat de-a lungul timpului, evenimentul a întruchipat – la început anual, apoi bienal – o binevenită tribună a muzicii autohtone, alta decât cea folclorică şi de divertisment.

Cum scria criticul Liliana Gherman la prima ediţie,

„Poate că *Săptămâna muzicii româneşti*, organizată şi pregătită cu neprecupeţit entuziasm, n-a adunat în jurul ei atâta public cât ar fi fost de dorit, dar e sigur că mulţi dintre cei care au urmărit toate concertele şi recitalurile au ieşit din acest micro-festival înnobilaţi spiritual.

În primul rând, nu poţi să nu constaţi cât de mult s-a scris şi se scrie, cât de puţin s-a putut cuprinde în aceste câteva zile din uriaşul flux sonor ce s-a născut şi se naşte în ţara aceasta din sumedenie de minţi şi suflete inspirate. Poate că nu s-au cântat întotdeauna cele mai semnificative lucrări, dar nici asta n-are importanţă: aşa cum au fost, multe din ele au avut darul de a produce emoţii de neuitat.” Liliana Gherman, „Cronica” nr. 21, 25 mai 1973[1]

Timpul a dovedit cât de întemeiate au fost aceste afirmaţii, prin momente ce au marcat istoria recentă a Iaşului muzical. Între acestea, premiera concertului–spectacol cu *Oedip* de Enescu, de la finalul ediţiei a treia, mai 1975, marcând astfel două decenii de la trecerea în eternitate a compozitorului. Spectacolul rămâne până astăzi, prin iniţiativă, dar mai ales prin realizare şi interpretare,

[1] În Liliana Gherman – *Dimensiuni ale creaţiei şi interpretării*, vol. I, Ed. *Artes*, Iaşi 2003, p. 100.

https://biblioteca-digitala.ro

singular în istoria capodoperei enesciene. Muzicologul şi profesorul Mihail Cozmei nota imediat după eveniment:

„Afirmând că prezentarea operei *Oedip* de George Enescu la încheierea celei de a treia ediţii a *Săptămînii Muzicii Româneşti* a avut ţinuta şi dimensiunile unui eveniment muzical, înseamnă a spune prea puţin despre acest act de cultură împlinit la Iaşi.

Afirmând că aici, în oraşul în care Caudella a avut intuiţia genialităţii viitorului muzician, în oraşul în care Enescu a lăsat amintiri sfinte şi tradiţii de adâncă şi generoasă dragoste pentru cultura noastră muzicală, a avut loc *a cincea premieră* [s.n.] a operei *Oedip*, înseamnă a înregistra evenimentul doar cu orgoliul alinierii Iaşului alături de alte centre muzicale care au avut iniţiativa prezentării capodoperei enesciene (Paris, 1936), Bruxelles (1956), Bucureşti (1958), Stockholm (1975), Iaşi (1975).

Esenţial şi semnificativ rămâne faptul că opera *Oedip*, în formula de concert–spectacol şi-a început în acest an drumul recunoaşterii unanime. Esenţial şi semnificativ este de asemenea faptul că instituţiile muzicale ieşene (orchestra simfonică a Filarmonicii *Moldova*, corul *G. Musicescu* şi corul Operei Române din Iaşi) în colaborare cu colectivul de solişti de la Opera Română din Bucureşti, au realizat performanţa ca într-un timp foarte scurt să interpreteze în condiţii de elevată ţinută artistică, o partitură de dimensiunile, profunzimea expresivă şi dificultăţile operei lui G. Enescu.” Mihail Cozmei, „Cronica”, 6 mai 1975

Festivalul Muzicii Româneşti a însemnat *confirmări*:

Pe scenele muzicale ieşene – în special la Filarmonică – au apărut ansambluri româneşti de notorietate naţională şi internaţională, precum Formaţia *Ars Nova* din Cluj (1973, 1980), Corul *Madrigal* (1974, 1982, 1986), Simfonicul clujean (1974), Orchestra Radio din Bucureşti (1975, 1978, 1982, 1984, 1988), Corul Filarmonicii din Cluj (1975), *Cappella Transylvanica* din Cluj (1978, 1980), Simfonicul timişorean (1982) şi multe altele.

Festivalul Muzicii Româneşti a marcat de asemenea *afirmări*.

În chiar anul fondării festivalului, 1973, lua fiinţă la Iaşi un nou ansamblu de cvartet de coarde, ca urmare a unei emulaţii fără precedent ce avea loc de ceva timp la Conservatorul ieşean: *Voces contemporanae.* Acest ansamblu se va dovedi însă cel mai longeviv din întreaga istorie a cvartetului de coarde românesc, depăşind

https://biblioteca-digitala.ro

curând notorietatea locală şi ajungând, prin premii, concerte şi înregistrări de referinţă, un nume emblematic în România şi în afara ei.

Începând cu ediţia a doua a Festivalului, *Voces* va fi nelipsit pe agenda de concerte, interpretând în versiuni de referinţă întregul repertoriu românesc consacrat şi atrăgând dedicaţii din partea celor mai diverşi compozitori români.

Pentru cei ce au trăit în vremurile ante-decembriste nu e greu de înțeles întreruperea șirului de ediții din festivalul de muzică românească de la Iaşi: prea mulți bani cheltuiți pentru ceva neproductiv; prea puțin „omagiu adresat celui mai iubit fiu"; autofinanțarea instituțiilor de cultură, impusă în anii 1983-1984 era în toi și orice soi de festival nu aducea încasări, cu atît mai puțin unul de muzică românească – şi cu certitudine cauzele nu se opresc aici.

Festivalul a fost întrerupt aşadar după cea de-a zecea ediţie, din mai 1988. Din păcate, în acel moment evenimentul de la Iaşi reuşise să intre în enciclopediile internaţionale de specialitate, compozitorii şi interpreţii contau deja pe ritmicitatea organizării lui. Mai presus de orice însă, la Iaşi se formase un public numeros, interesat de muzica produsă de festival. Aceeaşi competenţă, bun gust, bun simţ muzical, intuiţie a valorii adevărate în creaţie şi în interpretare, care caracteriza publicul ieşean al tradiţionalelor programe clasico-romantice ale stagiunilor, se manifesta acum faţă de muzica românească, după un deceniu şi jumătate de incursiuni periodice în cele mai diverse genuri şi stiluri de muzică românească.

Noua serie a Festivalului Muzicii Româneşti

Au trebuit să treacă douăzeci de ani pentru ca ideea – ce a continuat să existe în mintea multor muzicieni ieşeni – să prindă din nou viaţă. A fost cu certitudine nevoie de ceva curaj pentru asta: ceea ce cu decenii în urmă pornise dintr-un ordin de partid, urmat curând de conjuncturi favorabile şi mai ales cu mult voluntariat, acum întâmpina diverse alte bariere: peste tot numeroase manifestări consumatoare de buget; incomparabil mai multe tentaţii culturale pentru public, tot mai şocante în formă şi conţinut; comunicarea cu exteriorul nu mai avea stavile majore, aşa că artiştii se aflau în faţa mult mai multor tentaţii decît aceea de a cânta muzică autohtonă. Toate astea au făcut dificilă re-pornirea festivalului de muzică românească, dar fac în prezent şi mai dificilă *menţinerea* lui într-un cadru cel puţin onorant.

https://biblioteca-digitala.ro

Anul 2007 a constituit un moment important în afirmarea şi confirmarea culturii româneşti în context european şi mondial. A fost anul întâi al integrării, anul capitalei culturale europene, Sibiu – aşadar cel mai potrivit timp al re-animării *Festivalului Muzicii Româneşti* în serie nouă.

Organizatorii – în principal Universitatea de Arte *George Enescu* şi Filarmonica de Stat *Moldova*, cărora li s-a adăugat sprijinul Ministerului Culturii şi Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor – urmăresc pe lângă valoare, exprimarea diversităţii fenomenului muzical românesc în timp şi în spaţiu. *În timp,* prin alăturarea dintre tradiţie şi nou; *în spaţiu*, prin angrenarea muzicienilor români de-aproape şi de departe.

De asemenea, programele festivalului, în ultimele cinci ediţii (din 2007, până în prezent) au concentrat în puţine zile *creaţie*: consacrată şi nouă, debuturi şi reluări, genuri dintre cele mai diverse şi *interpretare*: reprezentanţi ai principalelor centre universitare româneşti şi nu numai, studenţi şi maeştri deopotrivă, artişti români din Iaşi, din ţară şi de peste hotare.

„Reluarea *Festivalului Muzicii Româneşti* este un motiv de bucurie pentru toţi cei care înţeleg şi admiră un patrimoniu naţional generos, plămădit cu dăruire în decursul anilor.

Este meritul ieşenilor de a reînnoda o acţiune salutară, proiectând frumuseţi ce înnobilează conştiinţele şi perpetuează valorile acestui pământ." (fragment) Muzicolog dr. Octavian Lazăr Cozma, Preşedintele Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, octombrie 2007

https://biblioteca-digitala.ro

Cvartetele *Voces* şi *Ad libitum* cu *Octuorul* de Enescu, Iaşi, 23 octombrie 2007

Moment din concertul-spectacol „Preţioasele ridicole” de Vasile Spătărelu, 26 oct. 2007

În pofida dificultăţilor de tot felul, a rezervei şi uneori prea firavului entuziasm cu care a fost întâmpinat, festivalul a avut loc din nou, în octombrie 2008. Nota dominantă de astă dată: centenarul naşterii compozitorului şi muzicologului Sigismund Toduţă.

„Iniţiativa, perseverenţa şi dăruirea oamenilor de muzică din Iaşi, desfăşurate spre a pune în mişcare săptămâna anuală închiriată creaţiei româneşti (oricum se va fi numit ea în decursul vremii) le găsesc pur şi simplu extraordinare. Şi singulare în peisajul mai degrabă pestriţ al culturii noastre. Evident, a fost mereu necesar şi concursul unor foruri, sau formaţiuni, sau personalităţi din alte părţi. Însă *primum movens* s’a vădit întotdeauna nucleul entuziaştilor din frumoasa cetate a Iaşilor.” Pascal Bentoiu, octombrie 2008 (fragment)

La ediţiile a XIII-a (2009) și a XIV-a (2010) organizatorii au început să resimtă efectele crizei. E știut de altfel că dintotdeauna, măsurile de austeritate se aplică mai întâi în cultură și în artă. Programul Festivalului a fost astfel „ajustat” încît să „consume” cît mai puțin! S-au făcut destule compromisuri, dar s-a reușit (și se reușește încă!) să se ocolească acele compromisuri ce pot influența în mod nefericit calitatea, valoarea creației și a interpretării muzicii prezentate. Publicul ieșean a avut astfel șansa, în 2009, să re-asculte pe scena Filarmonicii excelenta *Cappella Transylvanica* a Academiei de Muzică

https://biblioteca-digitala.ro

clujene, cu dirijorul Cornel Groza, într-un program remarcabil interpretat, purtând amprenta școlii componistice ardelene – muzică religioasă și laică, tradițională și modernă.

Tot în 2009, Corul academic al Filarmonicii din Iaşi și dirijorul Doru Morariu au susținut un concert de muzică ortodoxă în Catedrala Mitropolitană, lăcaș ideal pentru această muzică, în care, la finele veacului al 19-lea, Gavriil Musicescu aducea o nouă manieră interpretativă, în rezonanță cu Orientul și cu Occidentul deopotrivă.

A XV-a ediție n-a adus vreo schimbare în bine în privința bugetului, dimpotrivă. Și din nou artiștii s-au dovedit generoși, au înțeles și au acceptat compromisul. Cele două gazde ale Festivalului – Filarmonica și Universitatea de Arte – și-au împărțit zilele de concert și astfel, o parte a evenimentelor a avut loc în noua Sala *Eduard Caudella* a Casei Balș, locul unde, spune legenda, cu peste un secol și jumătate în urmă, un musafir ales – marele Franz Liszt – a cântat pentru gazdele sale – boierul Alecu Balș, familia și invitaţii săi.

Cealaltă parte a concertelor au avut loc în tradiţionala sală *Ion Baciu* a Filarmonicii, care, deşi este marcată tot mai vizibil de trecerea timpului, poartă între zidurile ei amintiri memorabile şi rezonanţe de neşters.

Spicuiri din Festival, ediţia 2011

Anul acesta, organizatorii au inclus în program (**22 noiembrie**) un concert inedit pentru scena şi publicul Filarmonicii: o excelentă incursiune în ambianţa muzicală a începutului de veac 19, cu **ansamblul bucureştean *Trei Parale***. O asemenea tentativă ar fi fost sortită eşecului cu un an în urmă, având în vedere stilul cu totul neobişnuit pentru scena şi gustul publicului meloman al laşului. S-a întîmplat însă ca în noiembrie 2010 şi apoi în iunie 2011, din iniţiativa şi cu sprijinul substanţial al Centru Cultural Francez, ieşenii să aibă şansa de a asculta două ansambluri de mare prestigiu internaţional, *Hespérion XXI* cu Jordi Savall (muzică otomană şi occidentală din sec. XVII-XVIII) şi Trio-ul *3 Ma* (piese tradiţionale din Maroc, Mali şi Madagascar). Muzica prezentată atunci a deschis o nouă cale repertorială în tradiţia concertistică filarmonică[1] şi s-a bucurat – prin conţinut, şi calitatea excepţională a interpretării – de un neaşteptat succes. Prin urmare, sonoritatea cîntecelor de lume din culegerile lui

[1] S-a creat astfel o mai potrivită ilustrare a înţelesului termenului *filarmonic*, ce se referă la „activitatea de răspândire a culturii muzicale prin concerte, recitaluri, spectacole muzicale.” *DEX online*

https://biblioteca-digitala.ro

Anton Pann, Grigore Ucenescu şi François Rouschitzki, prezentate de cei patru interpreţi din *Trei Parale* – **Florin Iordan (**cobză), **Daniel Pop (**voce, fluiere, caval, drâmbă, percuţie**), Beatrice Iordan (**cobză) şi **Dinu Petrescu (**dairea, darbuka) – nu a mai constituit o noutate, dimpotrivă a fost savurată de un public numeros.

Ansamblul *Trei Parale*, Sala Filarmonicii din Iaşi, 22 noiembrie 2011

Miercuri, 23 noiembrie, **Ansamblul de suflători** al Filarmonicii din Iaşi şi **dirijorul Cristian Lupeş** au prezentat un program pe cât de dificil, pe-atât de binevenit: Octetul *Vertige de la lontanéité* de Dan Dediu şi *Dixtuorul* op. 14 de George Enescu. Compozitorul Dan Dediu comenta astfel propria partitură: „*Mi-am imaginat Lontaneitatea nu ca un orizont, ci ca un abis.* «*Cum am putea cădea în depărtare? Ce ameţeală ne-ar cuprinde în căderea noastră orizontală? Ce trăiri, ce vertijuri poate da orizontul, Lontaneitatea? Vertijuri ale Lontaneităţii? Vertiges de la Lontaneité?*» *Ecce opus! Cinci căderi în orizont, cinci absorbţii în necunoscut, cinci bătăi de inimă, redate sonor prin două oboaie, două clarinete, două fagoturi şi doi corni.*"

În privinţa *Dixtuorului* enescian, interpreţii au probat mult curaj, iniţiativă şi valoare interpretativă. Aceasta cu atât mai mult cu cât ultima interpretare (şi înregistrare pe disc) a avut loc cu mai bine de treizeci de ani în urmă (în 1980), în ilustra interpretare a suflătorilor orchestrei super ieşene, sub conducerea lui Ion Baciu.

https://biblioteca-digitala.ro

Ansamblul de suflători şi dirijorul Cristian Lupeş, 23 noiembrie 2011

Vineri, 25 noiembrie a avut loc momentul culminant al Festivalului – concertul susţinut de simfonicul şi corul academic ale Filarmonicii şi **dirijorul Sabin Păutza**. Ca şi în ediţiile precedente, programul a unit simbolic tradiţia cu contemporaneitatea, stiluri şi spiritualităţi româneşti de cele mai diverse provenienţe: lucrări de Achim Stoia, Mihai Moldovan, Felicia Donceanu, Sabin Păutza şi (din nou) Dan Dediu.

În pofida oricăror rezerve ori opinii sceptice, concertul a constituit un succes autentic, a reuşit să „încălzească", să antreneze, să producă acel *du-te-vino* nevăzut între scenă şi spectatori, care s-a tradus după fiecare piesă interpretată în aplauze însufleţite.

https://biblioteca-digitala.ro

Secvenţă din concertul din 25 noiembrie. Orchestra simfonică şi Corul academic ale Filarmonicii din Iaşi, dirijor Sabin Păutza.

Dacă vor mai fi şi ediţii viitoare? Da, oricât de greu va fi! Nu ne mai putem permite să pierdem din nou interesul publicului pentru muzica noastră – acest interes s-a trezit şi creşte mereu, de la o ediţie la alta, este un fapt demonstrat deja!

Calendar
Săptămâna muzicii româneşti
Ediţia I, 9-16 mai 1973
Ediţia a II-a, 3-10 mai 1974
Ediţia a III-a, 15-23 mai 1975
Comemorare George Enescu (*Oedip* operă-în-concert, primă audiţie)
Festivalul muzicii româneşti
Ediţia a IV-a, 5-12 mai 1976, Comemorare Mihail Jora
Ediţia a V-a, 5-12 mai 1978
Ediţia a VI-a, 9-17 mai 1980
Ediţia a VII-a, 7-14 mai 1982
Ediţia a VIII-a, 11-18 mai 1984
Zilele muzicii româneşti
Ediţia a IX-a, 23-30 mai 1986
Ediţia a X-a, 20-27 mai 1988
Festivalul muzicii româneşti, serie nouă
Ediţia a XI-a, 21–26 octombrie 2007
Ediţia a XII-a, 3–10 octombrie 2008, Comemorare Sigismund Toduţă
Ediţia a XIII-a, 11–16 octombrie 2009
Ediţia a XIV-a, 15–19 noiembrie 2010
Ediţia a XV-a, 21–26 noiembrie 2011

https://biblioteca-digitala.ro